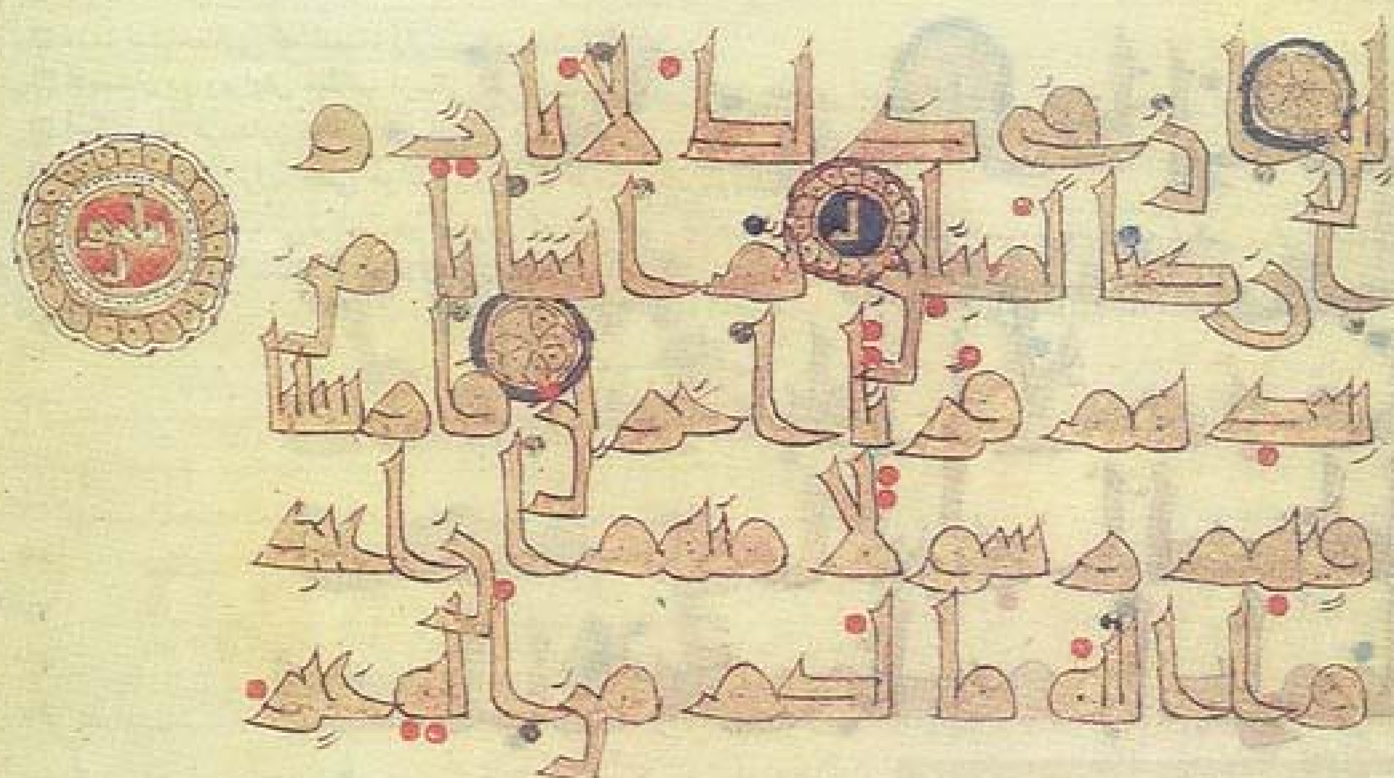
ادبستان



□ دربارهٔ زندگی و آثار ابن عربی (محمدرضا برزگر خالقی) / یادگاری که در این گنبد دوار بماند (دکتر ساسان سپنتا) / ما با وجود: سنگ ملامت، سلامتیم (دکتر مهدی کیوان) / از چاله به چاه (محمد مجد) / **خورشید همواره از مشرق دمیده است** (جاوید مقدس) / ایهام تام واژه‌ای (سید محمد راستگو) / **گفتگو با جوان متضرع** (فرانتس کافکا ـ فضلی بیرجندی) / **گوستاو فلوبر و ستیزی دائمی با واژه‌ها** (ترجمهٔ سیروس سعیدی) / یک قطره (دینو بوتزاتی ـ علی متولی صادقی) / **کاغذ زر** (سیراک ملونکیان) / نقش زمان و مکان در اجتهاد (آیت الله جناتی) / **گفتگو با مصطفی عقاد** / یوجین اونیل، **کنکاش برای حقیقت** (حسینا نیری) / ناله بر دیوار گلی (محمود بدرطالعی) / و...



۳۴
ماهنامه ـ مهرماه ۱۳۷۱
۸۴ صفحه ـ ۳۰۰ ریال



فرهنگی، ادبی، هنری، اجتماعی

ADABESTÁN

The Monthly Journal of Art and Literature
Published by Ettelaát co.
(Vol. 4, No. 10, october. 1992)
Director & Editor - In - Chief: Seyed Ahmad Sám
Fax: 311223
Add: 11144
Ettelaát Building
Khayyam Ave
Tehran
Iran

صاحب امتیاز: مؤسسهٔ اطلاعات
مدیرمسئول و سردبیر: سیّد احمد سام
سال سوم، شمارهٔ دهم (پیاپی: ۳۴) ـ مهرماه ۱۳۷۱
نشانی: تهران ـ کد پستی ۱۱۱۴۴ ـ خیابان خیام ـ
ساختمان مؤسسهٔ اطلاعات ـ طبقهٔ چهارم ـ دفتر
ادبستان فرهنگ و هنر ـ تلفن: ۳۲۸۵۲۹
فاکس: ۳۱۱۲۲۳
شمارهٔ بخش اشتراک: ۳۲۸۲۶۵
شمارهٔ بخش آگهی ها: ۳۲۸۴۴۰
■ حروفچینی، لیتوگرافی، چاپ و صحافی:
مؤسسهٔ اطلاعات

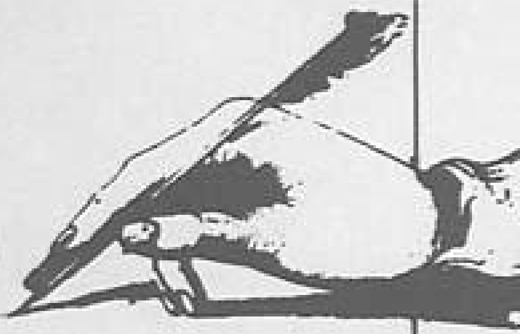
■ مسئول بخش طراحی: حبیب صادقی
■ صفحه آرا: داود مظفری
■ عکاس: علی آذرنیا کماری
■ مصحّح و نمونه خوان: محمدمحمدی آوج ـ بشیر حمیدی امام

□ مسئولیت مطالبی که امضاء دارند، با نویسندگان است.
□ ادبستان در ویرایش مطالب ارسالی خوانندگان و تغییر دادن عناوین آنها آزاد است.
□ امکان پس فرستادن مطالب ارسالی به هیچ وجه وجود ندارد.
□ مطالب ارسالی را با خطی خوانا و روی یك طرف کاغذ بنویسید.
□ فرستندگان مطالب می توانند ـ در صورتی که بخواهند ـ خلاصهٔ زندگینامهٔ خودرا همراه با یك قطعه عکس برای ادبستان بفرستند و شایسته است حجم مقالات و نوشته‌های ارسالی حتی الامکان از سی صفحهٔ بیست سطری (تایپ شده) بیشتر نباشد.



□ رو، پشت و داخل جلد: مربوط به مقالهٔ صفحهٔ ۲۵

بسم الله الرحمن الرحیم



با خوانندگان...



توطئه و انتقام به وسیلهٔ کراوات!

□ مسئولین و دست‌اندرکاران محترم ادبستان

بعد از سلام و احترام، اینجانب از علاقه‌مندان به فرهنگ و ادبیات فارسی هستم و به همین جهت اکثر مجلات ادبی و هنری را با دقت و علاقه مطالعه و پی‌گیری می‌کنم. از آنجا که نویسندهٔ این نامه از اولین شمارهٔ ادبستان آن را خریده و به طور مستمر مطالعه می‌کنم، اذعان دارم که متانت و مشی متین و مطالب وزین و ارزشمند آن ماهنامهٔ محترم، مدتهاست که بسیاری از استادان و یا جوانان دانشجوی دوستدار ادبیات و هنر را به خود جلب کرده است و نظر به این که شما در یك اقدام بی‌سابقه که تاکنون نظیر آن را در تاریخ مطبوعات کشور سراغ نداشته‌ایم از اولین شمارهٔ انتشارتان نخستین صفحات مجله یعنی باارزشترین آنها را به نامه‌ها و اظهارنظرها و حتی انتقادات صریح و تند و حتی بعضاً دور از ادب خوانندگانتان اختصاص داده‌اید (مانند مطالب بخش «با خوانندگان» ادبستان شمارهٔ ۷) و تجربهٔ دو سال و نیمهٔ انتشار ماهنامه‌تان نشان داده است که عملاً پذیرای هرگونه انتقاد و حتی ناسزای خوانندگانتان هستید، این نامه را برایتان می‌نویسم با طرح یك گله و یك سؤال: و آن اینکه اینجانب اولاً هیچ آشنایی حضوری و نزدیکی با آقای حمید سبزواری شاعر معاصر ندارم و ثانیاً به توصیهٔ فرد خاصی هم این نامه را ننوشته‌ام، اما آنچه که در شمارهٔ ۳۲ مجلهٔ شما تحت عنوان: «استاد حمید سبزواری: عده‌ای سعی می‌کنند تا دوباره موسیقی و شعر مبتذل را مطرح کنند» چاپ شد، باعث گشت تا از شما بپرسم چرا با چاپ یك عکس مزیّن به کراوات از ایشان ـ که حتماً مربوط به سالهای قبل از پیروزی انقلاب بوده است ـ نوعی دهن‌کجی کرده و حتی انتقام شخصی گرفته‌اید؟ این کار در کارنامهٔ فعالیت آرام و متین و دلسوزانهٔ نشریهٔ شما بی‌سابقه بوده و هست و اگر تمامی شماره‌های گذشته شما را به دقت تعقیب نکرده بودم، حتماً با خودم می‌گفتم این نوعی توطئه‌ی ژورنالیستی علیه فردی است که به هرحال به عنوان یك شاعر معاصر در جامعهٔ ما صاحب منزلتی است. از شما می‌خواهم اگر پاسخی دارید برای من و سایر خوانندگان وفادارتان بنویسید و اگر جواب قانع کننده‌ای برای این کارتان ندارید، حداقل از این به بعد سعی کنید با این قبیل روشها آشنا نشوید که سلامت و تعهد مسلّم نشریهٔ شما را به خطر نیندازد.

با احترام ـ محسن حائری اصلی

■ جناب آقای حائری اصلی!

یکی از بزرگترین افتخارات ادبستان از بدو انتشار تاکنون این بوده که همواره با مخاطب و خوانندهٔ خود صادق و به اصطلاح روراست عمل کرده است و اگر اقبالی در میان علاقمندان ادبیات و هنر میهن اسلامی یافته، بعد از تفضل الهی، به خاطر همین شناخت مخاطب و رفتار صادقانهٔ با او بوده است و به همین جهت حال که شما از سر دلسوزی و محبت قابل احترامتان به موضوع مذکور اشاره کرده‌اید، ما هم بی‌میل نیستیم در مورد این موضوع که این روزها در بعضی محافل ادبی و هنری کشور سر زبانها افتاده است، صادقانه و بدون پرده پوشی و با دلایل کافی که در اختیار داریم توضیحاتی عرض کنیم:

۱. ما آقای حمید سبزواری را به عنوان یك شاعر خوب متعهد به انقلاب و اسلام می‌شناسیم و بعضی از ما ادبستانیها نه تنها درسالهای پس ازپیروزی انقلاب، که از سالهای قبل از انقلاب واز دورانی که استاد، کارمند متعهد بانك بازرگانی بودند، ایشان را می‌شناسیم و به مراتب هنری ایشان واقف بوده و هستیم. (این نکته‌ای است که مطمئن هستیم خودشان نه می‌دانند و نه باور می‌کنند.)

۲. از اولین شماره‌های ادبستان، ما بنا به احترامی که برای ایشان قائل بودیم شعرهایشان را با افتخار در ادبستان چاپ کردیم. شما و ایشان را به دومین و سومین شمارهٔ ادبستان رجوع می‌دهیم شما به صفحهٔ ۶۶ ادبستان ۲ وصفحهٔ ۴۴ ادبستان ۳ در بهمن و اسفند ماه ۱۳۶۸ (یعنی سه سال قبل) مراجعه کنید تا ببینید که برای اولین بار، از یك کتاب چاپ شده، اشعاری برای درج دریك ماهنامهٔ جدیدالانتشار انتخاب شده است. این اشعار از دو کتاب سرود درد وسرود سپیده، برگزیده شد و شما که به قول خودتان یك خوانندهٔ حرفه‌ای مجلات ادبی هستید می‌دانید که چاپ کردن شعری از یك کتاب منتشر شده‌ی معاصر، کاری است که کمتر مجله‌ای بدان رضایت می‌دهد. این کار انجام نشد مگر به دلیل علاقه و احترام ما به آن استاد بزرگوار. بنابراین آیا اگر شما به جای ما بودید، انتظار بیجایی بود اگر توقع داشته باشید استاد با دیدن اشعار خویشان در یك مجلهٔ تازه منتشر شده، آنهم در دومین و سومین شمارهٔ مجله، دست یاری و همکاری و همراهی به سوی جوانانی دراز کنند که به این وسیله مراتب احترام و ارادت قلبی خود را به ایشان نشان داده‌اند؟ این کار نه تنها انجام نگرفت، که یك سال و چند ماه بعد از آن، ما را متهم به ترویج شعر و موسیقی مبتذل کردند. کدام شعر و کدام موسیقی مبتذل؟ از شما می‌پرسیم: «اگر کسی را به صفتی متهم می‌کنید، آیا لازم نیست لااقل یك مورد مثال بیاورید؟» و آیا این اشعار چاپ شده در ادبستان، متعلق به شعرای متعهد ایران و یا شعرای بزرگ جهان نبوده است؟ آیا چاپ کردن مطالبی درباره استادانی مانند صبا و عبدالعلی وزیری و خالقی و بنان و دهلوی و سینتا و عبادی و شهناز و پایور و اسماعیلی و صفوت و کیانی و شجریان و بهاری و امثال آنان، ترویج موسیقی مبتذل است؟

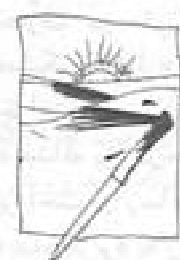
بگذارید بازهم از شما بپرسم: آیا چاپ کردن اشعار شعرای غیرایرانی مانند الیوت، گارسیا لورکا، آدونیس، محمود درویش، سمیح القاسم، لویی آراگون، غادة السمان، لطیف هل‌مت، عبدالله پشیو، جبران خلیل جبران، محمد لماغوط، شیر کو بیکس، رفیق صابر، ریتسوس، خلیل الله خلیلی، پابلونرودا، شاکر السیّاب و... ترویج ابتذال است؟ آیا درج اشعار شعرایی از قبیل دکتر طاهرهٔ صفارزاده، مشفق کاشانی، مهرداد اوستا، محمود شاهرخی، حسن حسینی، تیمور ترنج، مرحوم قدسی، علی معلم، قیصر امین‌پور، عباس خوش‌عمل، عباسی داکانی، یوسفعلی میرشکاک، احمد عزیزی، علیرضا قزوه، دکتر حداد عادل، و خود شخص استاد سبزواری (که همهٔ اینها در ادبستان چاپ شده است) تلاش برای رواج مجدد ابتذال در شعر است؟ شما به جای آن که برای ما نامه بنویسید باید برای استاد نامه می‌نوشتید و چنین سؤالاتی را از شخص استاد سبزواری می‌پرسیدید.

۳. ما یك ماه قبل از چاپ این مطلب کذایی نیز در ادبستان ۳۱ مطلبی از آقای سبزواری در مورد مرحوم اوستا چاپ کردیم و مقدمه‌ای که بر آن نوشته‌ایم میزان احترام ما را به ایشان نشان می‌دهد.

۴. و اما راجع به مسألهٔ «کراوات» که به قول شما وسیله‌ای برای توطئه و انتقامجویی شده است، صادقانه بگوییم: وقتی می‌خواستیم مطلب را چاپ کنیم، از آرشیو روزنامهٔ اطلاعات خواستار عکسی از آقای سبزواری شدیم و تنها عکس موجود در آرشیو، همان بود که این همه مایهٔ رنجش شما شده است. ابتدا به خاطر همان کراوات بزرگ کذایی از چاپ کردن عکس منصرف شدیم، اما بعداً که پشت عکس را نگاه کردیم دیدیم تاریخ این عکس طبق ضبط آرشیو اطلاعات مربوط به آبان ماه ۱۳۶۰ یعنی سه سال بعد از پیروزی انقلاب اسلامی است و بنابراین خاطرمان

از بابت این که مربوط به قبل از انقلاب بوده، راحت شد. وانگهی آیا استفاده از کراوات مایهٔ بدنامی، است؟ شما اگر به حافظه‌تان رجوع کنید حتماً به خاطر می‌آورید که بسیاری از همین دولتمردان امروز جمهوری اسلامی، در سالهای قبل از انقلاب کراوات می‌بستند و نیز اعضای اولین کابینه‌ای که بعد از پیروزی انقلاب به حضور حضرت امام خمینی(ره) رسیدند اکثراً کراوات داشتند و حتی شهید عزیز مقاوم، مخلص محروم رنجدیدهٔ مبارز زندان رفته‌ای که در جمهوری اسلامی به ریاست جمهوری رسید، شهید رجایی هم کراوات می‌زده است.

۵. این مسائل نباید مایهٔ نگرانی باشد و اگر می‌بینید جواب به اعتراض شما این همه به درازا کشید، این پاسخ به بسیاری از افراد دیگری هم هست که با مراجعهٔ شخصی و یا تلفنی، مراتب خوشحالی یا تأسف خود را از این مسأله ابراز کرده‌اند.



دربارهٔ داستانهایی که فرستاده‌اید

□ آقای فرشید خیبری ـ اهواز.

با پوزشخواهی صمیمانه از تأخیری ناگزیر که در پاسخگویی به نامهٔ زیبای شما دوست عزیز روی داده است، در مورد داستان «پردهٔ آخر...» باید بگوییم که: نثر و زبانی سلیس و روان را برای روایت داستانی به ظاهر عاشقانه به کار برده‌اید، که به نوبهٔ خود جالب است. اما با توجه به توان و دیدگاه مطلوبتان، پیشنهاد می‌کنیم از موضوعهایی نوتر و زنده‌تر بهره بگیرید و با مضمونهایی که به پشتوانهٔ تیزنگری و حساسیت شاعرانه‌تان می‌توانید کشف کنید درگیر شوید. بدون تردید می‌توانید داستانهایی نو بنویسید و از شرّ مضمونهای کهنه خود را رها سازید. موفق باشید.

□ آقای فرزام منطقی ـ چابکسر.

می‌دانید؟ اکثریت تقریباً (!) قریب به اتفاق آدمیان در تشخیص نبوغ زودرس «نوابغ هنر و اندیشه» تا ابدالآباد کمیتشان لنگ می‌ماند. نگارندهٔ سراپا تقصیری هم که مرتکب خطایی عظیم و نابخشودنی شد و «داستان» سوپر آوانگارد حضرتعالی را خواند و آن پاسخ به شدت «مغرضانه»(!) را برایتان نوشت، از زمرهٔ همان اکثریت تقریباً(!) قریب به اتفاق آدمیانی است که در تشخیص «نبوغ» نوابغ شلخته و غیرشلخته تا ابدالآباد کمیتشان لنگ می‌ماند. عذر تقصیر بپذیرید و ببخشایید. قبول کنید که شما بزرگترین نویسندهٔ روی زمین بوده و هستید و خواهید بود! تردید نکنید؛ مطمئن باشید! بابت لق بودن زبان داستان و بی‌اعتنایی به ساخت آن، و غیره هم هیچ دغدغه‌ای نداشته باشید. برای کسانی که نابغه «می‌باشند» بی‌اطلاعی از الفبای سادهٔ کار و ساخت و زبان هم به هیچ وجه موجب معطلی «نمی‌گردد»! شب به خیر.

□ آقای سیدحبیب سبحانی.

با تشکر از لطف و محبتی که به ادبستان خودتان دارید، در پاسخ به انتقادتان باید عرض کنیم که گاهی به علت تراکم مطالب ارزشمند در هر حوزه و مقوله، و ایضاً به دلیل ضرورت تسریع در چاپ برخی مطالب، ناهماهنگی‌هایی در تقسیم صفحات مجله برای ارائه مطالب مربوط به بخشهای مختلف هنر و ادبیات ـ از جمله داستان ـ پیش می‌آید. با دقتی که مبذول داشته‌اید، حتماً دیده‌اید که ادبستان، در مقایسه با نشریات مشابه، از شمارهٔ نخست تاکنون با کوششی مشخص به داستان و ادبیات داستانی بهای لازم را داده است و امیدواریم این روال کماکان ادامه داشته باشد.

□ آقای بهمن تولمی مقدم.

دربارهٔ «رومن رولان» و آثار او بسیار نوشته و گفته شده است. امیدواریم بتوانیم در آینده و با مجال و مناسبتی که پیش آید، ازمقالهٔ ارسالی شما استفاده کنیم. با تشکر و آرزوی توفیق برای شما.

□ آقای حسین سلیمی ـ شهریار.

با تکیه برتخیل نیرومندتان می‌توانید داستانهایی بسیار بهتر و خوش ساخت‌تر از «بچه‌های آلفا ـ بتا» بنویسید. به کاربرد زبان داستانی، فضاسازی، شخصیت‌پردازی و «واقع‌نمایی» بیشتر توجه کنید.

□ آقای سعید شابوری.

دورهٔ سانتی مانتالیزم ادبی سالهای سال است که به سر آمده... با قریحه و ذوق سرشاری که در ورای نوشته‌تان حس می‌شود ـ به شرط سختکوشی و مطالعهٔ دقیق و پیگیرو کسب تجربه‌های عینی اززندگی و به فضل الهی، توانایی لازم را برای نوشتن داستانهایی جاندار و جذاب به دست خواهید آورد. موفق باشید.

□ آقا یا خانم «ایرانمهر» ـ مشهد.

«اشکهای کاغذی» شما روایت ساده‌ای از برخی ناملایمات زندگی عمومی است که با لحنی احساساتی چاشنی خورده است.

وقتی شما می‌نویسید: «...آه،آیا قلب من هم از سنگ شده است، آیا من هم مانند هزاران عابر دیگر روح لطیفی را که سالها به وجودش می‌بالیدم از دست داده‌ام. آه... خدایا...» بدانید که داستان ننوشته‌اید. این دقیقاً همان «انشاء» قدیمی است که اگر قرار باشد داستانی شود باید کلی به خودتان زحمت بدهید تا بتوانید در زبان داستانی و با عناصر داستانی بیانش کنید. روی داستانهای کوتاهی که از نویسندگان صاحب اعتبار می‌خوانید دقت کنید و زیروبم کار را دریابید و در نوشتن برای چاپ شدن هم شتاب نورزید.

توضیح دکترغلامعلی حداد عادل و عذرخواهی ادبستان



گناه اگر چه نبود اختیار ما حافظ
تو در طریق ادب کوش و گو گناه من است

خوانندگان گرامی ادبستان

روز دوازدهم شهریور ماه هفتاد و یک در تالار حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی، به مناسبت بیست و سومین سالگرد درگذشت مرحوم جلال آل احمد مجلسی برپا شده بود که این بنده نیز در آن مجلس صحبتی کردم و در پایان سخن ابیاتی از یک غزل مولانا را که گمان می‌بردم تناسبی با موضوع سخن دارد قرائت کردم. در همان جلسه سردبیر محترم ادبستان که خود نیز سخنران دیگر آن روز بودند با اظهار لطف شعر مولانا را از بنده خواستند که تقدیم کردم. دو سه هفته بعد که شمارهٔ سی و سوم ادبستان به دستم رسید دیدم آن شعر مولانا در مجله اشتباهاً از من دانسته شده و به نام من چاپ شده است. بی اختیار به یاد آن ناشاعری افتادم که چند صد سال بعد از حافظ غزلی از او را به نام خود در محفلی می‌خواند، به او گفتند «این شعر از حافظ است» پاسخ داد «حافظ از من دزدیده» گفتند «تو که در زمان حافظ نبودی که او از تو بدزدد» دوباره پاسخ داد که «نبودم که دزدید اگر بودم نمی‌گذاشتم».

باری امیدوارم درج این توضیح و عنایت به آن بیت آغازین هرگونه شبهه و اشتباه را برطرف سازد.

با احترام

غلامعلی حداد عادل

■ اشاره: همانطور که استاد گرامی آقای دکتر حداد عادل اشاره کرده‌اند در مراسم بزرگداشت مرحوم آل احمد در پایان سخنرانیشان اعلام کردند سخنان خود را با خواندن شعری به یاد مرحوم جلال آل احمد به پایان خواهند برد و از آنجا که ایشان سابقهٔ روشن و قابل احترامی در سرودن اشعار لطیف دارند این توهم پیش آمد که این شعر متعلق به خود ایشان است. از خوانندگان و همچنین از آقای دکتر حداد عادل می‌خواهیم این اشتباه را برما ببخشایند.

□ به شما دل بسته‌ایم!

...انتشار ادبستان آغازی بود برای شکستن سنّتی دیرین و برپایی بدعتی نوین، و ارزش نهادن بر نوشته‌ها و سروده‌های «جوانان» این مرز و بوم که به دلیل فقدان اسم برطمطراق و شهرت، در خاکستری از فراموشی و بی‌مهری محو گشته و کم‌کم به گوشهٔ عزلت خزیده، قلم می‌شکنند. آری، تا بوده همین بوده ولی شما عزیزان «ادبستانی» به گواه شمارهٔ میلاد تاکنون همیشه استعدادهای جوان را ارج نهاده اید و محتوای مطالب را بر نامهای مکرّر و معرف که تیراژ مجله‌های به اصطلاح ادبی را گارانتی می‌کنند برتر دانسته‌اید و این روند صحیح و پربار شماست که «ادبستان» را به عنوان نشریه‌ای محبوب و صادق با فضایی صمیمی و روشنفکر و متعهّد معرفی می‌کند. همواره نامتان و آرمان پُرشکوهتان در قلوب خیل دوستدارانتان باقی خواهد ماند. پیروز باشید و همواره سربلند و بدانید که در میان این همه نشریهٔ به اصطلاح ادبی و فرهنگی که نانِ نامِ نویسندگان و شعرای به اصطلاح شاخص و طراز اوّل این مرز و بوم را می‌خورند، ما شهرستانیهای بی‌نام و نشان امّا علاقه‌مند به ادبیّات متعهّد شما را یافته‌ایم که نه صرفاً دلبستهٔ تیراژ بالا هستید ـ که اتفاقاً به آن هم رسیده‌اید ـ و نه وابستهٔ نام‌های... دهن پُرکن. ما به شما دلبسته‌ایم.

امید غضنفر ـ بوشهر

□ پیامی برای یک هموطن کرد

آقا و یا خانم «سامره ند»!

نامه‌تان دریافت شد. متأسفانه فراموش کرده بودید نشانی خود را بنویسید و به همین جهت نمی‌توانیم پاسخ کتبی مفصّلی برایتان بنویسیم. همین قدر یادآوری می‌کنیم که ادبستان یک ماهنامهٔ ادبی و هنری است و بنابراین جایی برای چاپ مقاله‌های سیاسی ـ اجتماعی ندارد. ضمناً اگر نام هنرمند یا فیلمساز موردنظرتان را بنویسید، شاید بتوانیم دیدگاهها و عقایدتان را به وی منتقل کنیم.



دربارهٔ زندگی، آثار و افکار «ابن عربی»

■ محمدرضا برزگر خالقی

ابوبکر محمّدبن علی بن محمدبن احمدبن عبدالله بن حاتم طایی درشب دوشنبه هفدهم ماه رمضان سال ۵۶۰ هجری قمری در شهر مُرسیه از بلاد جنوب شرقی اندلس در خانواده‌ای توانگر امّا بسیار متدیّن و پرهیزگار به دنیا آمد.

کنیه‌اش ابوبکر و نیز ابوعبدالله است و به ابن افلاطون و در اندلس به ابن سُراقه معروف بود و در غرب، بیشتر به ابن العربی و در شرق، به ابن عربی شهرت یافته است. و مشهورترین القاب او «الشیخ الاکبر» و «محیی الدّین» است و دشمنانش او را «الطاغوت الاکبر» و «ممیت الدّین» و «ماحی الدّین» خوانده اند.[۱]

ابن عربی پس از گذراندن سالهای نخستین عمر خود در زادگاهش مرسیه، در سال ۵۶۸ هـ. در هشت سالگی، به همراه خانواده‌اش به شهر «اِشبیلیه» پایتخت اندلس انتقال یافت و تا سال ۵۹۸ در آنجا ماندگار شد و تربیت کامل دینی و ادبی یافت. ابتدا قرآن را با قرائات سبع، از ابوبکر محمّدبن خلف لَخمی و ابوالقاسم عبدالرّحمان غالب الشّرّاط القُرطبی آموخت و سپس در محضر درس استادان وارد و مدّرسان ماهر به کسب ادب، اخذ حدیث و فراگیری سایر رشته‌ها و شاخه‌های علوم و معارف زمانش همّت گماشت و سرآمد اقران گردید. آنگاه در دستگاه حکومت، به عنوان دبیری و کاتبی به کار گمارده شد و با همسر شایسته و عارفش مریم ازدواج کرد.

محیی الدّین در این هنگام که هنوز به طریق تصوّف وارد نشده بود، بیشتر عمر خود را صرف شعر و شکار می کرد و پس از توجّهش به طریق الله، از آن اوقات به عنوان زمان جاهلیّت خود نام برده است.[۲]

وقتی که ابن عربی ازدواج کرد، نصیحتهای همسر و مادرش و بیمار نشدنش و خوابهایی که دربارهٔ جهنم دیده بود، همچنین مرگ پدرش که خود از آن خبر داده بود، عواملی بودند که سبب کشانیده شدن محیی الدّین بسوی زهد و تصوّف شدند. البته ابن عربی از دوران کودکی و اوان نوجوانی، در معرض نفحات الهی و عنایت ربّانی واقع بوده، ولی دخول او به تصوّف به طور رسمی در ۲۱ سالگی در سال ۵۸۰ در شهر اشبیلیه رخ داد و به زودی بلند آوازه گشت و عدّه‌ای از مشایخ به دیدارش شتافتند.[۳]

محیی الدّین علاوه بر مسافرتهای خود در شهرهای مختلف اندلس، به تونس، مراکش، مکّه، عراق، مصر، قونیّه، ارمنستان و حَلَب سفر کرد و پس از سیر و سیاحت‌های مکرّر و دیدار زنان و مردان طریقت و برخورد با ارباب فقه و فقاهت و دوستی با رجال دولت و سیاست و پدیدآوردن آثاری بسیار ارزنده در شاخه‌های گوناگون علم و حکمت، در سال ۶۲۰ هـ. در شصت سالگی در شهر دمشق رحل اقامت افکند و تا پایان عمرش در این شهر ماندگار شد.

اینک اجمالاً به مهمترین وقایعی که در دوران حیات ابن عربی به آنها برمی خوریم، اشاره می شود.

ابن عربی در جوانی در شهر قرطبه به خدمت ابن رشد، حکیم اندلس که در آن زمان قاضی قرطبه بود، رسید. وی درسال ۵۹۸ به مکّه رفت و با عابدان و زاهدان و صالحان و عالمان شهر از زن و مرد به معاشرت و مصاحبت پرداخت که برجسته‌ترینشان، شیخ عالم «مکین الدّین ابوشجاع زاهربن رستم بن ابی الرجای اصفهانی» است که محیی الدّین از او و خواهر زاهد و عالم و سالخورده‌اش «فخرالنّساء بنت رستم» اجازهٔ روایت گرفته است. در همین سفر بود که ابن عربی با «نظام» ملقّب به «عین الشمس و البهاء» دختر پارسا و باکمال و زیبای مکین الدّین ملاقات کرد. دیدار او در ابن عربی تأثیر زیادی گذاشت و باعث سرودن اشعار عاشقانه و تغزّلات وی و به وجود آمدن کتاب «ترجمان الاشواق» گردید که در این کتاب، منظور اصلی او، ستایش «نظام» بود و بعدها در سال ۶۱۰ در شرح «ترجمان الاشواق» به نام «ذخائرالاعلاق» آنها را به معانی تأویل کرد.

در همین شهر مکّه، ابن عربی کتابهای «فتوحات مکّیه»، «مشکوة الانوار» و «حلیة الابدال» و رسالهٔ «روح القدس» را تألیف کرد. در سال ۵۹۹ شروع به تصنیف «فتوحات مکّیه» نمود و دو سال پیش از مرگش در سال ۶۳۶ از کتابت جمیع آن فراغت یافت و آن را به شیخ «عبدالعزیزابومحمدبن ابی بکرقریشی» نزیل تونس که یکی از پیشوایان تصوّف در مغرب بود، اهدا کرد. آنگاه کتاب «مشکوة الانوار» را نوشت و به طائف رفت و در آنجا به خواهش «ابوعبدالله محمّدبن خالدصدفی تِلمسانی» و «عبدالله بن بدرحبشی» به تألیف رسالهٔ «حلیة الابدال» پرداخت و رسالهٔ «روح القدس» را هم برای شیخ «عبدالعزیز» به رشتهٔ تحریر در آورد.[۴]

در سال ۶۱۰ ابن عربی به بغداد و از آنجا به موصل رفت و به دست «علی بن عبدالله بن جامع» که از صوفیان زمان و ارادتمندان خضر بود، خرقه پوشید. خرقهٔ وی دو سلسله دارد:

۱ ـ ابن عربی از «علی بن عبدالله بن جامع» از خضر

۲ ـ ابن عربی از «تقی الدّین عبدالرحمان بن میمون بن اب الوزری» از «صدرالدّین محمدبن حمویه» از جدّ وی از خضر.

محیی الدّین در سال ۶۰۳ هجری از عراق خارج و برای بار دوم راهی مصر شد و در آنجا به جماعتی از صوفیانی که از پیروان و هموطنانش بود، پیوست و شب و روز را در عبادات و ریاضات و اتیان کرامات می گذراند و با شهامت و جسارت، به افشای کرامت و خوارق عادات خود می پرداخت. بدین جهت با او دشمنی ورزیده و تکفیرش کردند و حبس و قتل او را خواستار شدند که با پایمردی رفیقش، شیخ «ابوالحسن البجایی» از زندان رهایی یافت.

او در مسافرتش به آسیای صغیر، در قونیّه اقامت گزید که با مشهورترین شاگردش «صدرالدّین قونوی» بزرگترین مروّج وحدت وجود و تصوّف ابن عربی مصاحب شد.

در سال ۶۰۸ ابن عربی در بغداد با صوفی معروف عصر «شهاب الدّین سهروردی» ملاقات کرد و سهروردی را ستود. در این شهر هم مانند شهرهای دیگر، پیروان و شاگردان زیادی دورش جمع شدند و از وجودش بهره‌مند گردیدند.[۵]

محیی الدّین احتمالاً از سال ۶۲۰ که در دمشق اقامت گزیده، نظم اشعار دیوان را شروع کرده، و این کار به تحقیق تا حوالی ۶۳۱ و احتمالاً تا اواخر عمرش ادامه داشته است، و سرانجام در سال ۶۳۸ در شهر دمشق، در خانه قاضی «محیی الدّین محمّد» ملقّب به «زکی الدّین» در میان خویشان و پیروانش از دنیا رفت و در شمال شهر، در قریهٔ صالحیّه در دامنهٔ کوه قاسیون مدفون شد.[۶]

فرزندان ابن عربی هم مانند تبار و اعضای

خانواده اش، اهل علم و عرفان بوده اند. او دو پسر به نامهای «سعدالدّین محمّد» و «عمادالدّین ابوعبدالله محمّد» داشته است. سعدالدّین در رمضان سال ۶۱۸ هجری در ملطیه متولّد شده و به سماع و اخذ حدیث پرداخته است. او شاعر صوفی بوده و دیوان شعرش مشهور است. وی در سال ۶۵۶ در دمشق وفات یافته و در جوار والدش مدفون شده است. عمادالدّین در سال ۶۶۷ فوت کرده و در کنار پدر و برادرش به خاك سپرده شده است. ابن عربی دختری به نام «زینب» داشته است که از اوان طفولیّت به مقام کشف و الهام نائل شده و به مسائل شرعی، عارف بوده است. محیی الدّین در کتاب فتوحات هنگامی که دربارهٔ سخن گفتن اطفال سخن می گوید، مطالبی راجع به این دخترش ذکر می کند؛ از جمله اظهار می دارد که از دختر شیرخواره اش که سنّش کمتر از دو سال بوده، یك مسألهٔ فقهی پرسیده و او صحیح جواب داده است.[۷]

آثار ابن عربی

ابن عربی از پرکارترین نویسندگان است که ۵۱۱ کتاب و رساله از او دانسته شده است که ما به بررسی مهمترین آنها می پردازیم.[۸]

۱ ـ فتوحات مکیّه: بزرگترین اثر ابن عربی که شکل یك دائرة المعارف دارد، فتوحات مکیّه مشتمل بر ۵۶۰ فصل است که در آنها، اصول عرفان و علوم باطنی و دینی مختلف و نیز تجارب و احوال روحانی محیی الدّین آمده است. ابن عربی آن را به الهام خدایی نوشته و در آن، علاوه بر معتقدات تصوّف، از زندگی و اقوال متصوّفان قدیمتر، عقاید جهان شناختی از اصل هرمسی یا نوافلاطونی که وارد الهیّات تصوّف شده، علوم باطنی همچون جفر، رموز و تمثیلات کیمیایی واحکام نجومی بحث کرده است.[۹]

همانطور که قبلا نیز اشاره شد، ابن عربی تصنیف این کتاب را در شهر مکّه و در سال ۵۹۹ شروع کرد و دو سال پیش از مرگش در سال ۶۳۶ از کتابت جمیع آن فراغت یافت و آن را به شیخ «عبدالعزیز ابو محمد بن ابی بکرقرشی» یکی از پیشوایان تصوّف در مغرب اهدا نمود. کتاب فتوحات را «شعرانی» (متوفی ۹۳۷) تحت عنوان «لواقح الانوار القدسیه المنتقاه من الفتوحات المکّیة» خلاصه کرده است.[۱۰]

۲ ـ فصوص الحکم: این کتاب در واقع وصیّت نامهٔ روحانی محیی الدّین به شمار می رود و شامل بیست و هفت فصّ است که هر فصّ مستند به آیات قرآنی و احادیث نبوی است که با کلمهٔ خاصّ یعنی با نام نبیِ مذکور در آن فصّ و مرتبط می باشد. در هر فصّ، مؤلف قصّهٔ نبی مربوط به آن فصّ را مطابق اخبار، امّا در پردهٔ رموز و الغاز و اشارات ذکر می کند.[۱۱]

فصوص مختلف این کتاب، منسوب به این انبیاست: آدم، شیث، نوح، ادریس، ابراهیم، اسحاق، اسماعیل، یعقوب، یوسف، هود، صالح، شعیب، لوح، عزیز، عیسی، سلیمان، داوود، یونس، ایّوب، یحیی، زکریّا، الیاس، لقمان، هارون، موسی، خالد، محمّد (ص).

فصوص الحکم به معنی نگینهای حکمت است و در سال ۶۲۷ در شهر دمشق تألیف شده و به گفتهٔ خود محیی الدّین، تألیف آن نتیجهٔ رؤیتی از پیغمبر (ص) بوده است که کتابی در دست داشته و به شیخ فرمان داده تا آن را بگیرد و به جهانیان برساند تا از آن بهره مند شوند.

در این کتاب، ابن عربی مشرب «وحدت وجود» را به کاملترین وجه تقدیر کرده و معانی و اصطلاحات آن را تبیین و تفسیر نموده و در آن از مآخذ مختلفی همچون قرآن و حدیث و کلام و حکمت مشایی و اشراقی و حکمت مسیحی و یهودی و نیز مصطلحات اسماعیلیه و اخوان الصّفا و متصوّفهٔ قدما استفاده کرده است.[۱۲]

ابن عربی خود فصوص الحکم را خلاصه کرده و نامش را «نقش الفصوص» گذاشته است. به خاطر ارزش و اهمیّتی که فصوص داشته، شروح زیادی بر آن نگاشته شده است. تعداد این شروح بالغ بر صد و ده شرح و به زبانهای عربی، فارسی و ترکی می باشد. شروح مهمّ این کتاب عبارتند از:[۱۳]

الف ـ شرح جندی: اوّلین کتابی که فصوص را شرح کرده، شرح فصوص الحکم از «مؤیّدالدّین جندی» متوفّی حدود ۷۰۰ هـ. است. این شرح شامل بحثهای فکری و نظری است و جندی در آن به شرح و تفسیر لغوی کلمات نمی پردازد. وی ضمن نقل سطر یا سطوری از فصوص، به بحث مفصّل دربارهٔ تمام جوانب و فروع این عبارات می پردازد.

ب ـ شرح کاشانی (متوفّی ۷۳۵): در این شرح که حدود سی یا چهل سال پس از شرح جندی نوشته شده است، بحثها از یك طرف بسیار مختصرتر می شود و از طرف دیگر، توضیح بیشتری دربارهٔ معنی کلمات داده می شود. «عبدالرّزاق کاشانی» نیز مانند جندی خود صاحبنظر است و گاهی مباحث و مطالب تازه ای بر فصوص می افزاید.

ج ـ شرح قیصری (متوفّی ۷۵۱): این کتاب از نظر سبك شرح کتاب فصوص، به شرح کاشانی شباهت دارد؛ ولی «داوود قیصری» بیشتر از کاشانی به حلّ رموز و مشکلات آن کتاب و کمتر به اظهار نظریّات خود پرداخته است و در روشنی و سلاست نثر نیز بر شرح کاشانی ترجیح دارد. علاوه بر آن، قیصری در مقدّمهٔ خود مطالب علمی مکتب شیخ را به صورتی منظّم و مدوّن کرده است که همواره مورد علاقه و استفادهٔ حکمای بعدی بوده است. این مقدّمه مشتمل بر دوازده فصل است که حاوی مشکلات مسائل علم عرفان است که فهم مطالب اصلی فصوص، بر آن توقّف دارد. موضوعات این فصول عبارتند از:

۱ ـ وجود ۲ ـ اسما و صفات حقّ ۳ ـ اعیان ثابته ۴ ـ جوهر و عرض ۵ ـ عوالم کلّیه و حضرات خمس ۶ ـ عالم مثال ۷ ـ مراتب کشف و اقسام آن ۸ ـ عالم، صورت حقیقت انسانیّه ۹ ـ خلافت حقیقت محمّدیّه ۱۰ ـ حقیقت روح اعظم ۱۱ ـ معاد ارواح ۱۲ ـ حقیقت نبوّت و رسالت و ولایت.

د ـ شرح بابارکنا: «نصوص الخصوص فی ترجمة الفصوص» از شروح ارزندهٔ فصوص به زبان فارسی است که «رکن الدّین مسعود شیرازی» معروف به «بابارکنا» آن را بر اساس شروح کاشانی و قیصری و گاهی با نظر به شرح جندی نوشته است.

هـ ـ شرح خواجه پارسا: از خواجه «محمّد پارسا» متوفّی ۸۲۲ که شارح اساس کار خود را بر شرح جندی قرار داده و با احاطه کاملی که بر افکار ابن عربی داشته، شروح معتبر این کتاب را نیز در نظر داشته است. پارسا ضمن نگهداری اصالت گفتار ابن عربی، به شرح مشکلات کتاب پرداخته و از تطویل و اطناب و تکرار پرهیز کرده است.

و ـ شرح جامی: در «نقد النّصوص فی شرح نقش الفصوص» از جامی، تمام سعی شارح در معنی کردن عبارات و شرح معنی کلمات و اشاره به نکات دستوری است و کمتر به بحثهای زمینه ای و فرعی می پردازد و هیچوقت مستقلا اظهار نظر نمی کند. بهترین شرح برای کسانی که هنوز به تمام رموز مکتب ابن عربی وارد نشده اند، شرح جامی است.

ز ـ شرح نابلسی: «جواهر النّصوص فی حلّ کلمات الفصوص» از عارف متأخر «عبدالغنی نابلسی» متوفّی ۱۱۴۳ هـ. است. این شرح از لحاظ درازگویی به شرح جندی شباهت دارد؛ ولی جندی در مباحث عرفانی نظری سخن را به تفصیل و اطناب می کشاند و نابلسی در مباحث لفظی و دستوری. نابلسی فصوص را تقریبا کلمه به کلمه شرح می دهد و در مباحث نظری، به بحث نسبهٔ سطحی اکتفا می کند.

۳ ـ دیوان ابن عربی: همان طور که پیش از این هم اشاره شد، ابن عربی احتمالا از سال ۶۲۰ که در دمشق اقامت گزیده، نظم اشعار دیوان را آغاز کرده و این کار محققاً تا حوالی ۶۳۱ و محتملا تا اواخر عمرش ادامه داشته است.[۱۴]

محیی الدّین در شعر به پایهٔ ابن فارض که پیشوای شاعران متصوّف عرب است، نمی رسد. شعرش گاه سست و ضعیف است و بسا که جنبهٔ تعلیمی، طراوت شعر را از آن باز می گیرد. در پاره ای موارد، حتی وزنش مضطرب است و خطای لفظی هم دارد؛ امّا چند عیب و خطای لفظی از ارزش کلام او نمی کاهد. وی بیشتر اشعارش را تحت تأثیر شوق و درد واقعی سروده و شعرش مشحون از معانی لطیف و خیالهای عالی است و در بعضی موارد، حتی رنگ و بوی شعر فارسی در کلامش پیداست و ظاهر آن است که بعضی از شاعران ایران، خاصّه از قرن هشتم به بعد، از تأثیر افکار و خیالات و اسلوب او برکنار نبوده اند.[۱۵]

۴ ـ ترجمان الاشواق و شرح آن: دربارهٔ چگونگی سرودن اشعار این کتاب، ذیل شرح حال ابن عربی قبلا توضیح داده شد. پس از نوشتن آن، در سال ۶۱۰ وقتی که ابن عربی وارد حلب گردید، متوجّه شد به خاطر نظم آن کتاب، انتقادات و اتهاماتی سخت بر او وارد شده است. بنابراین او به خواهش یار همراهش، «بدر حبشی» و فرزند روحانیش «اسماعیل بن سودکین» به شرح ترجمان الاشواق پرداخت و آن را «ذخائر الاعلاق» نامید. در این شرح، وی خواننده را متوجّه می سازد که منظورش در این کتاب، معانی متداول و متبادر ابیات نیست؛ بلکه واردات الهی و تنزّلات روحانی است که در ماورای معانی ظاهری پوشیده و نهفته است.[۱۶]

عرفان ابن عربی

محیی الدّین تصوّف را به نوعی فلسفه تبدیل کرده است و عقاید بسیاری از مکاتب در نوشته های وی به صورت عمیقی تفسیر و تعبیر شده است. او بیش از همه از صوفیان متقدّم مخصوصاً حلّاج پیروی کرده و بسیاری از اقوال وی را در آثار خود آورده است. همچنین کتاب خاتم الولایهٔ حکیم ترمذی مورد مطالعهٔ خاصّ ابن عربی بوده و نیز گفته های صوفیانهٔ بایزید بسطامی را غالبا نقل کرده و آثار غزّالی را در نظر داشته و در ترویج بسیاری از نظریّات او کوشیده است. علاوه بر اینها، ابن عربی صرف نظر از طرحهای

انباذ قلسی جدید ابن مسره، بعضی از اندیشه‌های جهان شناختی فلاسفه مخصوصاً ابن سینا را پذیرفته و اسلوب احتجاج متکلّمان را در آثار خود به کار برده است. همچنین تأثیر آثار جابربن حیّان و رسائل اخوان الصّفا و نوشته‌های دیگر وابسته به مذهب اسماعیلیان در تألیفات ابن عربی مشهود است.

از لحاظ منابع مقدّم بر اسلام، در نوشته‌های محیی‌الدّین، تعبیر و تفسیر مکتب هرمسی اسکندرانی را در عالیترین معانی آنها مشاهده می‌کنیم. نیز معتقداتی در آنها می‌یابیم که به رواقیان و فیلون و نوافلاطونیان تعلق دارد و همهٔ اینها بطریق عرفانی تعبیر شده و با ورود در چشم انداز وسیع تصوّف ابن عربی به حدّ کمال رسیده است.[17]

ما در این بخش، مهمّترین مبانی تصوّف او را اختصاراً بیان می‌کنیم.

۱ ـ وحدت وجود: مذهب وحدت وجود به گونهٔ کامل و به صورت مشروح و منظّم، پیش از ابن عربی در مذهب اسلامی نبوده است و او درعالم اسلامی، نخستین صوفی و عارفی است که به شرح و بسط آن پرداخته است.

قول به وحدت وجود که اساس تعلیم عرفانی ابن عربی است، مبنی براین فکر است که وجود، حقیقتی است واحد و ازلی که آن هم خداست و عالم خود وجود مستقلّ حقیقی ندارد؛ وهم و خیال صرف است. و عالم چیزی نیست الاّ مظاهر گوناگون حقیقتی واحد که همان وجود الهی است؛ پس نمی توان به دو وجود جداگانه یکی خالق و دیگری مخلوق قائل بود، بلکه فقط باید قائل به وجود واحدی بود که آن را چون از یك وجه بنگرند، خلق است و از وجهی دیگر، حقّ است و بین آن دو وجه، تباین و تغایر ذاتی نیست.

«به عقیدهٔ محیی الدّین، این حقیقت واحد که وجود حقّ است، دارای یك تجلّی ازلی است که ابن عربی آن را «فیض اقدس» می‌خواند و عبارت می‌داند از تجلّی ذات الهی در صور جمیع ممکنات. این صورت ممکنات را هم محیی الدّین امری معقول می‌داند که وجود عینی ندارد و همان است که آن را «الاعیان الثابتة فی العدم» می‌خواند و معتقد است که این صورت ممکنات در علم خدا ثابت است؛ همانطور که معانی نیز در عقول انسان درعین حال هم موجود است، یعنی به اقتضا ظاهر می‌شود و هم معدوم است؛ چون وجود خارجی ندارد... خداوند از طریق همین اعیان ثابته است که بر احوال کائنات عالم علم دارد و البته موجودات را جز به همان طوری که به اعیان ثابتهٔ آنها علم دارد، به ظهور نمی‌آورد... این اعیان ثابته در عدم برحسب اقتضا، از عالم معقول به عالم محسوس ظاهر می‌شود و این ظهور همان است که محیی الدّین آن را «فیض مقدّس» می‌خواند و معتقد است که در عالم وجود چیزی نیست که در مرحلهٔ ظهور برخلاف حالی باشد که در مرحلهٔ ثبوت داشته است. بنابراین به عقیدهٔ ابن‌عربی، وجود که حقیقت واحدی است و در واقع چیزی جز ذات حقّ نیست، دو فیض یا دو تجلّی دارد: یکی «فیض اقدس» است که بدان، اعیان در عدم ثابت می‌شوند و دیگر «فیض مقدّس» که به وسیلهٔ آن، اعیان ثابته در عدم، در عالم محسوس ظاهر می‌گرداند... در واقع وجود حقیقی است واحد الاّ اینکه آن را چون از لحاظ مظاهر آن بنگرند، متعدّد و متکثّر ببینند و اشکال گوناگون را «خلق» گویند؛ امّا وقتی آن وجود واحد را از لحاظ ذات و حقیقت بنگرند، آن همه کثرات را به وحدت راجع ببینند و آن وحدت را عین حقّ دانند.»[18]

با وجود این که طرح مسألهٔ وحدت وجود از سوی ابن عربی، دوست و دشمن و موافق و مخالف را به تحسین واداشته است، اما بعضی‌ها هم سعی کرده‌اند تا قول به وحدت وجود را ازوی نفی کنند؛ از جمله پیرو باوفایش «عبدالوهّاب شعرانی» صوفی شافعی در این جهت کوشیده و سخنانش را طوری تعبیر می‌کند که با «وحدت شهود» سازگار آید، نه با «وحدت وجود»؛ چون شعرانی، این مذهب را کفر و الحاد و برخلاف اصول دین اسلام می‌داند و آن را شایستهٔ ابن عربی که از کبار اولیاء‌الله است، نمی‌داند.

آقای دکتر محمّد غلاّب نیز طیّ مقاله‌ای عقیدهٔ به وحدت وجود را از ابن عربی نفی کرده و چنین فهمیده است که وی الله را از جمیع وجوه مغایر با موجودات و مفارق از مخلوقات می‌دانسته است. یعنی او به ثنویّت وجود معتقد بوده است.[19] امّا عقیدهٔ شعرانی که مانند جنید و شبلی و ذوالنّون مصری ابن عربی را «وحدتِ شهودی» پنداشت و نظر آقای دکتر غلاب که او را ثنوی انگاشت، نادرست و نابجاست؛ زیرا همهٔ کتب و آثار محیی الدّین، بویژه فتوحات مکّیه و فصوص الحکم، سند ودلیل محکمی است که او نه تنها قائل به وحدت وجود است، بلکه اساس و مدار عرفان و اصل حاکم در سیر اندیشهٔ اوست و در عرفان وی، جمیع مسائل مهّم فلسفی و کلامی و عرفانی دربارهٔ خدا، انسان، ادیان و مذاهب، آداب و اخلاق و خلاصه جمیع امور مربوط به دنیا و دین، از آن اصل متفرّع شده و او همهٔ امکاناتش را در راه شرح و بسط آن به کار برده است.[20]

۲ـ تشبیه و تنزیه: از جمله مسائل مهّم اعتقادی که با عقیدهٔ توحید اسلامی مرتبط است، مسألهٔ تشبیه و تنزیه حقّ است که مورد توجّه همهٔ متفکّران مسلمان از جمله صوفیان و عارفان وحدت وجودی، یعنی ابن‌عربی و پیروانش قرار گرفته و عقایدی گوناگون دربارهٔ آن اظهار شده است.

«ابن عربی و پیروان وی، نه مانند «مشبّهه» مشبّه محضند و نه مانند جمهور، منزّه محض؛ بلکه میان تشبیه و تنزیه جمع می‌کنند و توحید راستین را عبارت از این جمع می‌دانند... مقصود ایشان از کلمات تنزیه و تشبیه، با آنچه متکلّمان و حکیمان از این کلمات اراده می‌کنند، متفاوت است. مراد اهل حکمت و کلام از تنزیه خداوند، سلب اوصاف و خواصّ مخلوقات از او؛ و مقصودشان از تشبیه، توصیف او به صفات و لوازم و اشیاء ممکن بود؛ درصورتی که ابن عربی و پیروانش، کلمات تنزیه و تشبیه را هم مانند اغلب امور تأویل کرده، به ترتیب به معنای اطلاق و تقیید به کار برده‌اند و گویا در این معنی، کسی بر ابن عربی سبقت نگرفته است...

معنای منزّه بودن حقّ تعالی این است که او درمقام الهیّت، به اعتبار ذات از جمیع اوصاف و حدود قیود متعالی و از همهٔ جهانیان مستغنی و به جمیع اشیاء محیط است. به این اعتبار، نه چیزی به او احاطه کند، نه علمی به او شامل گردد و نه وصفی جز وصف اطلاق بر او صادق آید. تنزیه او نیز در همین اطلاق باشد. امّا به اعتبار تعیّنات ذات و ظهورش در صور ممکنات مشبّه است؛ مثلاً او می بیند: می شنود و سخن می گوید؛ ولی نه به آن معنی که مخلوقات می‌بینند، می شنوند و سخن می گویند؛ بلکه به این معنی که او به صورت هر شنونده و بیننده و گوینده‌ای متجلّی می شود و یا صورت هر بیننده و شنونده و گوینده‌ای است. پس تنزیه ناظر به حقّ فی ذاته و باطن است و تشبیه ناظر به حقّ مخلوق به و ظاهر است که درمراتب اکوان و در ملابس اشکال و الوان ظهور یافته است.»[21]

خلاصه آنچه از نوشته‌های ابن عربی دربارهٔ تشبیه و تنزیه به دست می آید، چنین است:

«اوّلاً در تصوّف وی، تشبیه و تنزیه به معنای متداول نیست؛ بلکه مقصود از تشبیه، تقیید و مقصود از تنزیه، اطلاق است.

ثانیاً تصوّر تشبیه و تنزیه در مرتبهٔ الوهیّت ممکن و متحقّق است؛ نه در مرتبهٔ احدیّت ذات که در این مرتبه، او از هر نسبت و نشانه‌ای متعرّی و از هر تصوّر و اندیشه‌ای متعالی است و دربارهٔ او چیزی نمی‌توان اندیشید و سخنی نمی‌توان گفت که اندیشه در آن عاجز است و عبارت، چون اشارت قاصر.

ثالثاً تنزیه راجع است به حقّ فی ذاته و تشبیه راجع است به حقّ مخلوق به یعنی حقی در مظاهر ممکنات و متلبّس در ملابس مخلوقات است.

رابعاً او به آیات و روایاتی که دلالت به تشبیه دارد، بدون تأویل ایمان می‌آورد که آنها را ناظر به حقّ مخلوق به می‌داند که تصریح می‌کند. تجلّی الهی در اعیان ممکنات انتساب به اعضا و اوصاف مخلوقات را از قبیل دست و پا و چشم و گوش، رضا و غضب و نزول و استواء برای او محقّق ساخته است.»[22]

ابن عربی بحث درباره تنزیه و تشبیه را در فصوص الحکم در فصّی که مربوط به حضرت نوح است، عنوان کرده «و علّت آن هم این است که از میان همهٔ پیامبران، نوح(ع) مظهر این نوع تنزیه بود. تنزیه مطلق کار عقل است و نوح نیزوقتی قوم را از بت پرستی نهی می کرد و آنان را به تنزیه حقّ تعالی دعوت می کرد، راه عقل را می پیمود. بت پرستی قوم نوح از نظر ابن عربی، بت‌پرستی به معنای متداول لفظ نیست؛ از نظر او، قوم نوح هم خداپرست بودند، نهایت آنکه آنان حقّ را فقط در مظاهر او و از جنبهٔ تشبیه می‌پرستیدند. به همین دلیل، نوح آنان را دعوت به تنزیه می کرد. و این البتّه خشم مردم را برمی‌انگیخت، چه از نظر ابن عربی، دعوت نوح که فقط جنبهٔ تنزیه را در حقّ تأکید می کرد، نمی‌توانست مردم را خرسند سازد؛ امّا اگر نوح در برخورد خود با مردم، هر دو جنبه را باهم جمع کرده بود، آن وقت مردم به سخن او گوش فرا می‌دادند.»[23]

۳ـ صفات و اسمای حقّ: در عرفان ابن‌عربی و پیروان وی، عالم و عالمیان مظاهر صفات و اسمای الهی هستند و هر حقیقتی از حقایق کلّی، تحت ترتیب اسمی از اسماست. به یك معنی، حتی حقایق جزیی عالم هم کلمات و صفات حقّ تعالی است. از نظر محیی الدّین و جمهور صوفیان، «صفات و اسمای حقّ مترادف نیست؛ بلکه متفاوت است. اسم در صورتی تحقق می‌یابد که ذات حقّ متّصف به صفتی از صفات گردد. و در ضمن افزوده اند: الفاظی که به اسما دلالت می‌کند، همچون الفاظ حیّ، عالم، قادر، بصیر و رحمان که در زبان تازی به ذات حقّ که متّصف به حیات و علم و قدرت و رحمت و بصر است، دلالت می‌دارد، اسماء اسماء حقّند نه حقیقت آنها.»

ابن عربی معتقد است که صفات حقّ از جهتی عین ذات است و از جهتی غیر آن؛ زیرا جملهٔ صفات او،

معانی و اعتبارات و نسب و اضافات است؛ پس به این جهت، عین ذات است که جز ذات موجودی نیست. و از آن جهت غیرذات است که مفهومشان با ذات مختلف است. به عبارت دیگر، صفات از روی اعتبار و تعقّل غیرذات است و از حیث وجود و تحقق، عین ذات.

«همچنانکه صفات و اسمای الهی از وجهی عین ذات است و از وجهی دیگر آن، هر اسمی از اسماء نیز از جهتی عین اسمای دیگر است و از جهتی غیر آنها؛ از حیث دلالتش بر ذات عین جمیع اسماست بعلاوه ذات و هویّت حقّ در جمیع اسما مندرج است، پس هر یك از آنها مانند ذات، مجمع جمیع اسما خواهد بود و امّا از حیث دلالتش به معنای خاصّ خود غیر آنهاست؛ پس می‌توان گفت هر اسمی مصداقاً عین ذات و سایر اسماست، ولی مفهوماً همانطور که متغایر با ذات است، متمایز از سایر اسما نیز هست.»

ابن عربی اسما و صفات حقّ را از معانی متداول و ظاهرشان تغییر می‌دهد و آنها را طوری تأویل می کند که موافق نظام فکری و تصوّفش باشد؛ به همین دلیل، می بینیم در تصوّف وی، اسما و صفات حقّ، اغلب بجای مفاهیم ظاهر عرفی و اخلاقی، با معانی عمیق فلسفی و عرفانی به کار می‌رود.[۲۴]

اکنون نظر محیی الدّین را دربارهٔ برخی صفات حقّ تعالی که در تصوّفش به آنها توجّه زیادی کرده است، بیان می کنیم.

الف ـ علم: از سخنان وی برمی آید که عقیده دارد ذات و هویّت حقّ تعالی در جمیع مراتب معلوم اوست. وی قول کسانی را که می گویند خداوند عالم به ذاتش نمی‌باشد، قولی فاسد می‌داند. و معتقد است که خداوند از ازل آزال به اسمائش از جمله اسم عالم مسمّا بوده، بنابراین هرگز از صفت علم عاری نبوده است.

از نظر او علم حقّ به ذاتش، از نوع علم حضوری اکتناهی تفصیلی به معنای تبیّن و عدم ابهام است ودر عین حال، نه فعلی است و نه انفعالی. ابن عربی درباره کیفیّت علم حقّ تعالی به مخلوقاتش معتقد است که خداوند پیش از وجود خارجی اشیا و نیز پس از آن، عالم به کلیات و جزئیّات است. و این علم، تفصیلی است؛ زیرا اعیان ثابته که در واقع لوازم ذات و صور علمی اشیاء عینی است، از ازل آزال، متمایزاً و مفصّلاً معلوم حقّ تعالی بوده است.[۲۵]

ب ـ اراده و مشیّت: در عرفان ابن عربی «اراده متفاوت با علم است. مشیّت از حیث احدیّت عین ارادهٔ ذاتی، امّا بحسب الهیّت متغایر با آن است. مشیّت تابع و مترتّب برعلم، واراده مترتّب بر مشیّت است. مشیّت عنایت الهی است که به کلّیات تعلّق میابد، لذا متعلّقش زیادت و نقصان نمی‌یابد که کلّی زیادت و نقصان نمی‌پذیرد، امّا اراده متعلّق به جزئیات است؛ لذا متعلّقش کم و زیاد می‌شود و تغییر می‌یابد که جزئی در معرض تغیّر است. گذشته از این، مشیّت عام است که گاهی به ایجاد معدوم تعلّق می‌یابد و گاهی نیز به اعدام موجود، امّا اراده منحصرا با ایجاد معدوم ارتباط می‌دارد که تجلّی ذاتی حقّ است برای ایجاد معدوم.»

با اینکه ابن عربی خداوند را دارای صفت مشیّت و اراده می‌داند، تصریح می کند که امر الهی واحد است و احدیت مشیّت با اختیار متعارض است و او مرید غیرمختار است.[۲۶]

ج ـ رحمت: منظور محیی الدین از رحمت، یك معنای فلسفی است نه یك مفهوم اخلاقی؛ لذا به نظر وی، میان خیر و شرّ و نیز میان صفات غضب و رضا جز در مجرّد تسمیه فرقی نمی‌باشد. مقصود او از کلمهٔ رحمت، ایصال خیر و دفع شرّ یا شفقت بربندگان و یا آمرزش گناه گناهکاران نیست؛ بلکه مراد از آن، اظهار احکام اعیان ثابته و وجود عامّ شامل است که جمیع امور و اشیاء را واسع است؛ اعمّ از اینکه موجود، بالقوه باشد یا بالفعل، بسیط باشد یا مرکّب، خیر باشد یا شرّ، طاعت باشد یا معصیّت.

از آنجا که مراد ابن عربی از رحمت، وجود است، بنابر این در آن نه حصول غرضی معتبر است و نه ملایمت طبعی؛ بلکه ملایم و غیرملایم مشمول و مرحوم رحمت الهی یعنی وجود است. اگر معنای رحمت، شفقت و عنایت بربندگان می‌بود، لازم می‌آمد راحم کاری را انجام دهد که ملایم طباع بندگان و محقق اغراض آنان باشد و در نتیجه رحمت به این نوع اعمال محدود شود و حال آنکه رحمت او به همهٔ اشیا واسع و شامل است. چون رحمت الهی شامل همهٔ اشیاست، اسمای الهی نیز مشمول رحمت حقّ و به اصطلاح وی، مرحوم هستند. در عین حال، او عقیده دارد رحمت در خارج عینی ندارد؛ معناً معقول و عیناً معدوم است.[۲۷]

۴ـ اعیان ثابته: ابن عربی نخستین اندیشه‌مند اسلامی است که اصطلاح اعیان ثابته را وضع کرده و در تفکر فلسفی و تصوّفش برای بحث در آن، بابی وسیع گشوده است.

«اعیان ثابته در عرفان ابن عربی و پیروانش، حقایق و ذوات و ماهیّات اشیاست درعلم حقّ و به بیان دیگر، صور علمی اشیاست که از ازل آزال در علم حقّ ثابت بوده است.»

به بخشی از مطالب راجع به اعیان ثابته، در قسمت وحدت وجود اشاره شد که در اینجا نیازی به تکرار آنها نمی بینم. «ابن عربی و پیروانش تأکید دارند که اعیان ثابته ازلی العدم‌اند که تقدّم عدم به ممکنات نعت ذاتی آنهاست. مقصود این که این اعیان، با وجود ثبوتشان در علم حقّ و اتصافشان به وجود علمی، از ازل مجعول نبوده، به وجود خارجی متّصف نشده و تنها در ذات عالمشان موجود بوده‌اند. بنابراین مقصودشان از عدم اعیان، سلب مطلق آنها نیست؛ بلکه سلب وجود خارجی است که با ثبوت و وجود علمی سازگار است و منظورشان از عدم مجعولیّت آنها، عدم وجود خارجی آنهاست آن هم بطور مستقل وگرنه به نحو تبعی از ازل با وجود حقّ تعالی موجود بوده‌اند.»

در نظر ابن عربی، تجلّی حقّ باعث ظهور اعیان درعلم و وجود احکام آنها در خارج است. همانطور که قبلاً اشاره شد، «تجلّی حق بر دوگونه است: اوّل تجلّی علمی غیبی که تجلّی ذاتی حبّی نیز خوانده شده و به «فیض اقدس» تعبیر گشته است. آن عبارت است از ظهور حقّ در صورت اعیان ثابته درحضرت علم، دوم تجلّی شهودی وجودی که «فیض مقدّس» نامیده شده و در این تجلّی، حقّ به احکام وآثار اعیان ثابته ظاهر می شود و در نتیجه، این عالم خارج وجود می‌یابد.»

محیی الدین در فصوص بیان می کند که «اعیان ثابته در عدمشان ثابت است و هرگز وجود نمی‌یابد و آنچه وجود می‌یابد، آثار و صور آنهاست که بحکم تعدّدشان و بحسب انعکاسشان در آینهٔ وجود، وجود واحد را بصورت موجودات متعدّد در می‌آورد.»[۲۸]

۵ ـ قضا و قدر: از جمله مسائل مهمّ در تصوّف ابن عربی و تابعانش، مسئله قضا و قدر است که ارتباطی تامّ با مبحث اعیان ثابته و ظهور احکام و آثار آنها دارد.

از نظر ابن عربی، قضا عبارت است از «حکم کلّی خداوند دربارهٔ اشیا که پس از علم او به احکام و احوال اعیان در غیب و پیش از وقوع آنها در خارج واقع است. بیان مطلب اینکه، خداوند براحوال و احکام جمیع اعیان که از ازل منطبع در آنها بوده و تا ابد نیز اعیان مقتضی و قابل آنها خواهد بود، عالم است و پیش از وجود آنها در عین، به مقتضای علمش برآنها حاکم است و این حکم، قضای الهی دربارهٔ اشیاء عینی و موجودات خارجی است.» و «قدر توقیت احوال اعیان است بحسب اوقات و تعلیق هر یك از آنها به زمانی معلوم، وقتی مقدّر و سببی معیّن.»

به عقیدهٔ ابن عربی، قضا عبارت از حکم است و حکم نیز به مقتضای علم و علم هم تابع معلوم است؛ پس قضای الهی تابع و مقتضای معلومات او، یعنی احوال و احکام اعیان ثابته است. قدر نیز تابع یعنی اقتضاآت و استعدادات اعیان است. چون تعیین وتوقیت احوال اعیان، مقتضای خود اعیان است که اعیان بحسب استعدادات خود، طالب این توقیت و تعیین هستند.[۲۹]

طبق نظر محیی الدین، کافر یا مؤمن، عاصی یا مطیع و بدکار یا نیکوکار متولّد شدن انسان، ذاتی او و بحسب و اقتضای عین ثابت اوست که در علم قدیم ازلی برآن بوده است. و البتّه این مسأله، دلیل ظلم خداوند بر کافران نمی‌شود؛ چون حکم خدا در بارهٔ اعیان بحسب استعداد و برابر سؤال و تقاضای خود آنهاست و از سوی خداوند به آنها ستمی نرفته و چیزی که برخلاف خواسته‌شان باشد، برآنها تحمیل نشده است؛ بنابراین نباید از این نظر، از خداوند شکایتی داشت و یا او را ستایش کرد که ستایش و سرزنش از حیث کفر و ایمان و اطاعت وعصیان، به خود افراد راجع است و ستایش خداوند تنها از حیث افاضهٔ وجود است که اعیان را برابر استعدادشان خلعت هستی پوشانیده است. به این ترتیب، از نظر ابن عربی، عدالت خداوند یعنی میل به اعطای وجود برابر اقتضای اعیان؛ نه معنی و مفهوم اخلاقی. وضمناً خداوند در عین حاکم بودن، محکوم نیز هست. چون حکم حقّ تعالی دربارهٔ اعیان به مقتضای ذات وقابلیّت آنهاست و او باید فقط به اقتضای ذات و استعداد آنها درخصوص آنها حکم نماید، پس اعیان که به اعتباری محکوم علیه‌اند، به اعتبار استعداد و اقتضای ذاتشان برخداوند حاکمند و او به این اعتبار، محکوم علیه است. فقط نکته اینجاست که حکم عبد که به استعداد و اقتضای ذات اوست، به حکم ربّ که بحسب استعداد و اقتضای مذکور است، سابق است؛ لذا بنده نمی‌تواند از خداوند شکایت کند که چرا مثلاً مرا کافر وعاصی آفریده‌ای؛ چون کفر و عصیان، اقتضای ذات اوست و خداوند تنها برآورندهٔ تقاضا و مجری حکم اوست و به اصطلاح، معطی و مفیض وجود اوست.[۳۰]

۶ـ خلق افعال و جبر و اختیار: ابن عربی باوجود اینکه در خصوص اثبات قدرت برای ممکن، براشاعره خرده می‌گیرد و آن را دعوای بدون دلیل و برهان می‌شناسد، با وجود این، در مورد مسألهٔ کسب و خلق افعال، متمایل به قول اشاعره است و در آثارش تصریح کرده که فاعل حقیقی حق است نه عبد و عبد تنها محلّ ظهور فعل است نه فاعل راستین آن و اگرچه برای انجام فعل، قدرتی دارد، ولی این قدرت نیز مخلوق خداوند است؛ پس عبدهم قدرتش و هم فعل مقدور، همه مخلوق خداوند است.[۳۱]

«جبر در عرفان ابن عربی، دو معنی دارد: معنای اوّل که در کتاب فتوحاتش به شرح آن می‌پردازد، عبارت است از وادار ساختن موجود ممکن به فعل به شرط امتناع او از آن.[۳۲] معنای دوم که در کتاب فصوصش به آن نظر دارد و شارح قیصری نظرش را شرح می‌دهد، عبارت است از استعداد و اقتضای ذاتی ولایتغیّر اعیان.»[۳۳]

محیی‌الدّین جبر به معنای اوّل را در خصوص کلّ ممکنات و از جمله انسان انکار می‌کند؛ زیرا میان جبر به این معنی و صحّت فعل بنده منافات می‌بیند؛ ولی جبر به معنای دوم را پذیرفته است. و «این جبر، اصلی از اصول بنیادی تصوّف اوست که بحکم آن، جریان امور عالم و از جمله اعمال و افعال بنی نوع آدم را بمقتضای استعداد آنها و حکم جبری ازلی می‌داند که لایتغیّر است و از ازل تا ابد همچنان جاری و ساری است و هیچ موجودی را اعمّ از انسان و غیر انسان و حتی خدا را از آن گریزی و گزیری نمی‌باشد.»

اگر چه ابن عربی در خصوص خلق افعال، با اشاعره هم‌عقیده است، ولی جبر وی با جبر دینی اشاعره کاملاً فرق دارد؛ زیرا اشاعره با وجود مخلوق خالق دانستن افعال عباد، برای ایشان قدرتی و برای قدرتشان اثری ولو در اکتساب قائلند؛ یعنی اگر چه وجود قدرت محدثه را در انسان منکرند، به وجود قدرت کاسبه معترفند؛ ولی ابن عربی علیرغم اینکه گاهی از قدرت و تمکّن انسان سخن گفته، گویی برای آن اثری قائل نشده است.[۳۴]

۷ـ انسان کامل: نخستین کسی که از انسانی که مراتب کمال را پیموده و مظهر کامل صفات عالی شده است، نام برده، حلّاج است. پس از حلّاج، بایزید بسطامی اصطلاح «الکامل الحمام» را برای انسان نمونهٔ خود به کار برد. پس از او، ابن عربی نخستین کسی است که در عرفان اسلامی، اصطلاح «انسان الکامل» را در آثار خود از جمله فتوحات و فصوص به کار برد. سپس «عزیزالدّین نسفی» کتاب «الانسان الکامل» به زبان فارسی و «عبدالکریم جیلی» کتاب «الانسان الکامل» را به زبان عربی نگاشتند.[۳۵]

ابن عربی که از الانسان الکامل گاهی با عنوان «الانسان الحقیقی» اسم می‌برد، آن را نایب الحقّ در زمین و معلّم المَلَك در آسمان می‌خواند و کاملترین صورتی می‌داند که آفریده شده است. از نظر او، انسان کامل صورت کامل حقّ و آیینهٔ جامع صفات الهی است. او واسطهٔ میان حقّ و خلق است که به واسطه و مرتبهٔ وی، فیض و مدد حقّ که سبب بقای عالم است، به عالم می‌رسد و مقصود اصلی از ایجاد عالم، اوست. انسان کامل روح عالم و عالم جسد اوست. او به وسیلهٔ اسمای الهی که خداوند به وی آموخته، در عالم تصرّف می‌کند و آن را اداره می‌نماید.

از نظر ابن عربی، کمال و مقام خلافت و نیابت الهی در انحصار مردان نیست، بلکه زنان نیز به این مقام نائل می‌گردند؛ زیرا معیار خلافت و نیابت انسان در عالم، کمال و انسانیّت و داشتن صورت الهی است نه حیوانیّت و ذکوریّت.

تحقق انسان کامل در عالم واجب است که متحقق به اسم اعظم است و همانطور که در عالم سایر اسما را مظهری موجود است، پس باید اسم اعظم را نیز مظهری موجود باشد و آن مظهر، انسان کامل است. و مصداق آن، حقیقت محمّدی یا کلمه و نور محمّدی است که اوّلین حقیقت ظاهر، موجود نخستین، مبدأ ظهور عالم و به عبارتی دیگر، اوّلین تعیّنی است که ذات احدیّت، پیش از هر تعیّنی با آن تعیّن یافته است.

حقیقت محمّدی ارتباطی با عالم، ارتباطی با انسان و ارتباطی با معرفت اهل عرفان دارد. از حیث ارتباطش با عالم، مبدأ خلق عالم است که خالق عالم پیش از هرچیزی او را آفرید و هرچیزی را نیز از او آفرید. از حیث ارتباطش با انسان، صورت کامل انسان است که در نفس خود، جامع جمیع حقایق وجود و آدم حقیقی و حقیقت انسانیّت است. و از حیث ارتباطش با علوم باطن و معارف عارفان، مصدر و منبع آن علوم و معارف و مستمد (به صیغهٔ اسم مفعول) ارواح جمیع انبیا و اولیا و قطب الاقطاب است.

البتّه مقصود ابن‌عربی از حقیقت محمّدی، شخص محمّد(ص) نیست که بعد از همهٔ انبیا در این عالم رسالتش را به مردم رسانیده، سپس به عالم دیگر انتقال یافته است؛ بلکه آن موجودی است ماوراء طبیعی و مفعولی است ابداعی که برابر است با عقل اوّل در اصطلاح حکما و حقیقتی است کلّی؛ آن هم نه کلّی منطقی که مفهومی بیش نباشد و امری ذهنی باشد، بلکه کلّی سعی احاطی انبساطی که حقیقتی است عینی با داشتن مراتب مضاعف یعنی هم مرتبهٔ نبوّت، هم رسالت و هم ولایت کلّی. همهٔ انبیا و اولیا ورثهٔ او هستند؛ ولی نزدیکترین کس به وی، علیّ بن ابی طالب(ع) است.[۳۶]

۸ـ خلق و فعل و فاعلیّت حقّ تعالی: «فعل و خلق در عرفان ابن عربی عبارت است از فتوح یعنی سلسله‌ای از تجلیّات و ظهورات حقّ در مجالی اعیان و مظاهر اشیا نه احداث از عدم.» این خلق و تجلی الهی، دائم و لم‌یزل و لایزال است؛ اغاز و انجامی ندارد و در تغیّر مستمر و تحوّل دائم است که حقّ تعالی در هرآنی به صور متکثّر متجلّی می‌شود، امّا تجلّی با وجود دوام و تکثّرش، تکرّر نمی‌یابد؛ بلکه او بجهت توسّعش در هر نفسی به تجلّیی و در هرآنی به شأنی ولو در شیء و شخصی واحد متجلّی می‌گردد و هر تجلّی خلقی را می‌برد و خلق جدیدی را می‌آورد؛ پس هر لحظه مرگ و رجعتی و قیام و قیامتی است.

سرّ عدم تکرار در تجلّی این است که صفات و اسمای متقابل حقّ، یعنی صفات لطفی و قهری دائماً در کار است و چون شیئی از اشیاء ممکن، بواسطهٔ حصول شرایط و فقد موانع مستعدّ وجود گردد، رحمت رحمانی آن را دریابد و به آن اعطای وجود نماید و آن شیء تعیّن یابد و پس از آن، صفات جلال و قهر احدیّت که مقتضی اضمحلال تعینّات است، آن تعیّن را مضمحل گرداند؛ امّا آن شیء در همان آن، دیگر بار به مقتضای رحمت رحمانی تعیّنی دیگر یابد باز آن تعیّن نیز به قهر احدیّت ناپدید شود و به رحمت رحمانی تعیّنی دیگر پدیدار گردد و تا خدا بخواهد به همین صورت لطف و قهر، ایجاد و اعدام ادامه یابد.

ابن عربی از این خلق جدید با عباراتی از قبیل تجدّد امثال و تجدّد اضداد که بر جوهری واحد و ثابت واقع می‌گردد، تعبیر می‌آورد.[۳۷]

محیی‌الدین خداوند را فاعل بالتجلّی می‌داند؛ یعنی فاعلی که «به خودش و به فعلش عالم است. علم به ذاتش که منشأ پیدایش افعال است، علم تفصیلی به آنهاست در حالی که خود افعال هم علم تفصیلی دیگری است؛ بنابراین در فاعل بالتجلّی دوگونه علم تفصیلی است یکی در مرتبهٔ ذات و پیش از افعال و دومی در مرتبهٔ فعل که عین همان افعال است.[۳۸]»

۹ـ نبوّت و رسالت و ولایت: از نظر ابن عربی و پیروانش «نبوّت اخبار از حقایق یعنی ذات و اسما و صفات حقّ تعالی و نیز معرفت احکام شریعت است از طریق وحی.» و نبی کسی است که از طریق وحی به حقایق مذکور و نیز به احکام شریعتش آگاه است؛ ولی با وجود موظّف بودن به انباء و اخبار آن حقایق، به تبلیغ و تعلیم شریعتش مأمور و موظّف نیست. نبوّت به این معنی را که نبوّت تحقیق، مطلق نبوّت و نبوّت عامّه نیز گفته‌اند، پایان نمی‌پذیرد و تا قیامت دوام و بقا می‌یابد.

«امّا رسالت همان نبوّت است به اضافهٔ تبلیغ شریعت و تعلیم احکام و تأدیب به اخلاق و تعلیم حکمت و قیام به سیاست. رسالت را گاهی نبوّت تشریع نیز گفته‌اند؛ پس رسول همان نبی است به اضافهٔ حکم تبلیغ شریعت.» رسالت بر خلاف نبوّت و ولایت، انقطاع می‌یابد و به انقضای زمان تبلیغ احکام زایل می‌گردد.[۳۹]

به عقیدهٔ ابن عربی و پیروانش، دو نوع ولایت وجود دارد: یکی ولایت عامّهٔ که همه مؤمنان دارند و از برکت ایمانشان به حقّ تعالی نزدیکند و او یار و مدبّر و متولّی امور ایشان است؛ دیگر ولایت خاصّه که مخصوص واصلان ارباب سیر و سلوك است که عبارت است از فنای عبد در حقّ و قیام عبد باحقّ؛ یعنی عبد در این مقام از خود رها و در حقّ فانی گشته و با بقای او باقی مانده است. ولیّ که به این مقام نائل می‌آید، در وقت حصول فنا، از معارف الهی آگاه می‌گردد و در وقت بقای بعد از فنا، از آن معارف خبر می‌دهد.

مقام ولایت به مقام نبوّت و رسالت احاطه دارد و هر نبی و رسولی، ولی هست، امّا هر ولیی نبی و رسول نیست. و خداوند هم خود را به اسم نبی و رسول نانامیده امّا به اسم ولی نامیده است؛ لذا اسم ولی همواره در دنیا و آخرت در بندگانش جریان و سریان می‌یابد و ظاهر می‌گردد و مظاهرش اولیاءالله‌اند که جهان هرگز از وجودشان خالی نمی‌ماند.

در عرفان ابن عربی و پیروانش، ولایت از نبوّت و رسالت برتر شمرده شده است و در اثر سوء فهم، مخالفانش پنداشته‌اند که ابن عربی مطلق ولایت را در هرکسی که تحقّق یابد، به نبوّت و رسالت برتری می‌دهد؛ حال آنکه چنین نیست؛ بلکه او ولایت نبی و رسول را به مرتبهٔ نبوّت و رسالت ایشان برتری می‌دهد که به عقیدهٔ او و پیروانش، ولایت نعت الهی و باطن نبوّت و رسالت و تصرّف در خلق است به حقّ. اضافه برآن، همانطور که گفته شد، ولایت نسبت به نبوّت و رسالت عامّ است و هرنبی و رسولی دارای مرتبهٔ نبوّت است. در نتیجه «هر رسولی هم نبی است و هم ولی و مرتبهٔ رسول برتر از مرتبهٔ نبی و رسول است چون جامع

مراتبِ سه گانه است امّا مرتبهٔ ولایتش از مرتبهٔ نبوّتش و مرتبهٔ نبوتش از مرتبهٔ رسالتش بالاتر است؛ زیرا ولایت جهت حقیقت اوست که فانی در حقّ است و نبوّت جهت ملکیّت اوست که بواسطهٔ آن با ملائکه مناسبت می یابد و از آنها وحی می گیرد امّا رسالتش جهت بشریّت اوست که بواسطهٔ آن با انسانها مناسبت می یابد و احکام الهی را به آنان تبلیغ می نماید و به آن وسیله به تعلیم و ارشادشان می پردازد. پس مقام نبوّت برزخ است میان مقام ولایت و رسالت که مقام ولایت فوق مقام نبوّت و مقام رسالت دون آن است.»[40]

خلاصه از نظر ابن عربی مقام ولایت نبی و رسول از مقام نبوّت و رسالتش افضل است؛ نه اینکه ولایت غیر نبی و رسول بر نبوّت و رسالت نبی و رسول فضیلت دارد.[41]

در موضوع ختم ولایت، عبارات ابن عربی در آثارش مضطرب و متضادّ به نظر می آید. از پاره ای از عباراتش چنین استفاده می شود که او خود مدّعی ختم ولایت بوده است و برخی از نوشته هایش دلالت دارد که او حضرت مهدی موعود ـ علیه السلام ـ را خاتم اولیا می دانسته است. گاهی هم مقام ختم ولایت را از آن مردی از عرب می داند که در سال ۵۹۵ ابن عربی او را دیده وشناخته است. امّا اکثر عبارات او صراحت دارد که عیسی ـ علیه السلام ـ دارای مقام ولایت مطلق است.

بطور کلی محیی الدّین، علی ـ علیه السلام ـ را نزدیکترین کس به حقیقت محمّدی می داند و مهدی موعود را خاتم ولایت خاصّهٔ محمّدی و امام همهٔ عالمیان می شناسد؛ ولی او در مواردی هم عیسی(ع) را خاتم ولایت مطلقه می خواند و به فضیلتش بر جمیع افراد امّت محمّدی و نیز به افضلیّتش بر خاتم ولایت محمّدی تصریح می کند[42]

استاد سیّد جلال الدّین آشتیانی در این مورد می نویسد که: «مراد از ختم ولایت در رجلی از عرب، ختم ولایت مقیّده است و مراد از ختم ولایت در عیسی، ختم ولایت مطلقه است و منافات ندارد که حضرت مهدی(ع) به اعتبار ولایت مطلقه و اتّحاد با حقیقت محمّدیّه، متجلّی در عیسی(ع) باشد و ولایت عامّهٔ عیسی تابع ولایت آن حضرت باشد... بنابراین ولایت مطلقه ای که به حضرت عیسی اطلاق می شود، مراد ولایت عامّه است وولایت مقیّد و یا خاتم ولایت محمّدیّه که اطلاق می شود، مراد خاتم ولایت خاصّهٔ محمّدیّه است که مقام بقاء بعد از فنا و صحو بعد از فنا باشد و اتّصاف به این مرتبه بنحو مقام نه حال، اختصاص به اولیاء محمّدیین دارد.

محیی الدّین ختم ولایت مطلقه را به عیسی(ع) نسبت داده است و تصریح کرده است که عیسی(ع) بعد از پیغمبر، افضل خلایق است. اولیاء محمّدیین و ائمّهٔ طاهرین(ع) هم خاتم ولایت مطلقهٔ محمّدیّه اند و هم خاتم ولایت خاصّهٔ محمّدیّه و هم خاتم ولایت مقیّدهٔ محمّدیّه اند. عیسی خاتم ولایت مطلقه به معنای ولایت عامّه است. محیی الدّین خاتم ولایت مقیّدهٔ محمّدیّه است و ولایت مقیّدهٔ محمّدیّه می باید تابع ولایت مطلقهٔ وصیی از اوصیای حقیقت محمّدیّه باشد.

ولایت حقیقت محمدیه به وصف اطلاق، متجلّی در جمیع مراتب ولایت انبیا و اولیاست. ظهور کامل او در عالم، در وجود شخصی خود و مشکات تام حضرت خاتم ولایت محمدیه علی (ع) است این ولایت متجلی در مظاهر اوصیای محمدی است تا به جمیع اوصاف ظهور در مشکات خاتم الاولیاء حضرت مهدی موعود (ع) نماید. آن حضرت مجمع اوصاف جمیع اولیا و انبیاست. حقیقت حضرت علویه (ع) خاتم ولایت مطلقه است و این منافات ندارد که خاتم ولایت مطلقه، مهدی موعود (ع) در آخر زمان باشد چون جمیع ائمه بحسب اصل وجود و باطن ذات و مقام ولایت متحد بالذّاتند و اختلاف آنها به شؤون و ظهورات است اطلاق ختمیت به جمیع ائمه اثناعشر صحیح است ولیکن خاتم آنها مهدی موعود (ع) می باشد.»[43]

۱۰ ـ حضرات خمس: در عرفان ابن عربی و پیروانش مراتب کلی ظهور حق پنج مرتبه است و این مراتب، حضرات خمس نامیده شده است که جای بروز حق است بحسب ذات یا به اعتبار صفتی از صفات. حضرات خمس عبارتند از:

۱ـ حضرت ذات که از آن تعبیر به غیب الغیوب، غیب مطلق، عنقاء مغرب و حقیقة الحقایق و غیر اینها نموده اند. در این مقام شامخ، نه از اسم خبری است و نه از اعیان و مظاهر؛ هیچ متعینی به این مرتبه راه ندارد.

قیصری «مقام ذات و غیب مطلق و غیب الغیوب و اول مرتبهٔ تجلیٔ ذات را که از آن به احدیت مطلقه تعبیر نموده اند؛ از حضرات جدا نموده و مقام قاب قوسین وواحدیت را که مقام ظهور تفصیلی مرتبهٔ احدیت است و چون نسبت به عوالم خلقی، غیب مطلق است، اولین حضرت از حضرات پنجگانه دانسته است و از این حضرت، به حضرت علمیه و عالم علم حق به تفاصیل وجودی و مرتبهٔ اعیان ثابته و حضرت ارتسام تعبیر نموده است.»[44]

خواجه پارسا در مورد این حضرت نوشته است: «در این عالم، حق تعالی از ذات خود به ذات خود تجلی فرمود و آن تجلی از حضرت احدیت بود؛ نه از امری خارج یا فیضی زائد بر ذات خود. و بدان تجلی، در خود، نفس رحمانی ظاهر کرد که آن هیولای کلیه است و این علم ذات است بذاته و هرچه دروست و این طایفه، این را تعین اول گویند و جمیع اعیان ثابته در حضرت این علم، بصورت عقل هویدا شد که «اول ما خلق الله العقل» و جملهٔ معلومات صورت این عقل آمد.»[45]

۲ـ حضرت شهادت مطلقه: این حضرت در مقابل غیب مطلق و مرتبه واحدیت است و عالم آن، ملك و ناسوت یعنی موجودات مادی و انواع کونیه است. ابتدای آن عالم را از عرش و کرسی و انتهایش را اجسام عنصری و صور مرکبات از معادن و نبات و حیوان دانسته اند.

۳ـ حضرت ارواح که غیب مضاف و نزدیك به غیب مطلق است. این حضرت مبدأ کثرات و حضرت اسماست و در این مرتبه، اسمای الهی و حقایق کونی متمیز می شوند. عالم آن، عالم ارواح و عالم عقول و نفوس کلیه است.

مرتبه، ارواح را عالم غیب، عالم امر، عالم علوی و عالم ملکوت نیزگویند و اشارت حسی به آن راه نیابد. از نظر جامی، موجودات عالم امر بر دو قسمند:

۱ـ قسمی که به عالم اجسام بحسب تصرف و تدبیر، به وجهی از وجوه تعلق ندارند و ایشان را کروبیان خوانند که خود دو نوعند:

الف: از عالم و عالمیان به هیچ وجه خبر ندارند و ایشان را ملائکه مهیمه خوانند. ب: اگر چه به عالم اجسام تعلق ندارند و در شهود قیومیت شیفته و متحیرند، اما حجاب بارگاه الوهیت و وسایط فیض ربوبیتند و در رأس آنان فرشته ای است که آن را «روح اعظم» و به اعتباری «قلم اعلی» یا «عقل اول» گویند.

۲ـ قسمی آنند که بحسب تدبیر و تصرف، به عالم اجسام تعلق دارند و ایشان را «روحانیان» گویند که خود دو قسمند: الف: ارواحی که در سماویات تصرف می کنند و آنها را «اهل ملکوت اعلی» خوانند. ب: آنان که در ارضیات تصرف می کنند و ایشان «اهل ملکوت اسفل» اند و چندین هزار از ایشان برنوع انسان موکلند و چندین هزار بر معادن و نبات و حیوان.»[46]

۴ـ حضرت مثال و خیال منفصل که غیب مضاف و نزدیك شهادت مطلق است. حضرت خیال و عوالم برزخیه ظل عالم عقل و محیط برعالم شهادت مطلقه است. در مورد این حضرت، خواجه پارسا می نویسد: «نفس جزئیه منطبعه را چون مجرد از نفس ناطقه اعتبار کنی، آن را عالم مثال گویند که در آن عالم، هر موجودی را از موجودات مجرد و غیر مجرد، مثالی هست که به حواس باطن، ادراك آن توان کرد و کشف ارباب کشوف در آن عالم است.»[47]

۵ـ حضرت انسان کامل: انسان کامل در جمیع عوالم سریان دارد و جامع مقام واحدیت و عوالم عقول و عوالم برزخیه و عالم حس و شهادت مطلقه است و به اعتبار قوس صعود، مشتمل است بر مقام احدیت و واحدیت و مظاهر خلقیه از عقل اول تا هیولای اولی.

قیصری حضرت اول را عالم اعیان ثابته و مرتبهٔ دوم را عالم ارواح و سوم را عالم مثال و چهارم را عالم حس و حضرت پنجم را کون جامع و حقیقت انسان کامل دانسته است.

البته لازم به توضیح است که قبل از اصحاب وحدت وجود و اهل کشف، حکما و فلاسفه نیز معتقد به پنج اصل قدیم بوده اند. قدمای خمسه: باری تعالی، نفس، ماده، مکان و زمان، در فلسفهٔ اسلامی به رازی نسبت داده شده است. و اصل آن را برخی به اوایل یونانیان و برخی به قدمای فلاسفه و بعضی به ذیمقراطیس و برخی به صابیان حرانی و بعضی به ثنویان یعنی زردشتیان نسبت داده اند. مسعودی در «التنبیه و الاشراف» قدمای خمسه را به ایرانیان نسبت داده؛ ولی کلمه «هوم» را بجای ماده گذاشته است.

در مقایسه عقاید حکما با عرفا، هرگاه زمان را که در نظر عرفا از محدثات و از امور اعتباری است، کنار بگذاریم، هیولی یا ماده یا عقل در گفتار حکما، برابر با حضرت اول و نفس کلی یا نفس برابر با حضرت دوم خواهد بود.[48]

«بنابراین حضرات خمس همان مراتب وجودی است که حکمای الهی از آن تعبیر به مقام سرمدودهر و زمان و اهل الله به حضرات خمسه الهیه و به اعتباری حضرات سته کرده اند؛ بلحاظ آنکه انسان کامل جامع جمیع این مراتب است. با این فرق که اهل الله، آخرین سیر صعودی انسان را مقام «اوادنی» و حضرت احدیت وجود و فناء و بقاء در مقام اطلاق هستی و بقاء به او می دانند و حکما، مقام استکمال انسان را تا مقام عقل اول دانسته اند.»[49]

«شیخ نجم الدین رازی» در کتاب مرصاد العباد نیز بیانی نظیر بیانات شارحین نصوص دارد و او نیز تجلی اول یا مبدأ موجودات و مخلوقات و ارواح انسانی را روح پاك محمدی می‌داند و آنگه عالم ملکوت و بعد عالم ملك و بعد عالم عناصر طبیعی و عالم انسان را بیان می‌دارد.»[50]

جامی در نقد النصوص حضرات خمس را چنین ذکر کرده است: ۱ـ حضرت ذات که آن را غیب مطلق می گویند ۲ـ حضرت اسما که در آن بروز حق است به الوهیت ۳ـ حضرت افعال بین عالم ارواح که در آن بروز حق است به ربوبیت ۴ـ حضرت مثال و خیال که جای بروز به صور مختلفه داله برمعانی و حقایق است ۵ـ حضرت حس و مشاهده که جای بروز صور متعینه کونیه است.[51]

در «مصباح الانس» حضرات چنین آمده است: ۱ـ حضرت غیب ۲ـ حضرت شهود ۳ـ حضرت واسطهٔ جامعه ۴ـ حضرت مثال ۵ـ حضرت شهادت.[52]

شاه نعمت الله نیز در ابیاتی به این حضرات اشاره کرده است:

غیب مطلق حضرتی از حضرتش
عالم اعیان بود در خدمتش
هم شهادت حضرتی دیگر بود
عالم او ملك خوش پیکر بود
حضرتی دیگر بود غیب مضاف
درمیان هر دو حضرت بی‌خلاف
وجه غیب مطلقش جبروت دان
علم معقولات این عالم بخوان....
حضرتی کو جامع این هرچهار
باشد آن انسان کامل یاددار
چار حضرت در یکی حضرت نگر
تا ببینی پنج حضرت ای پسر[53]

شارحان و تابعان عرفان ابن عربی

اکثر شارحان و تابعان عرفان ابن عربی ایرانی بوده اند و با وجود اینکه به ظن غالب، محیی الدین در مسافرتهایش به کشور ایران نرسیده و به دیدار عالمان و عارفان این سرزمین توفیق نیافته، اما فکر و اندیشه و تصوف عرفانی او، بیش از هر کشور مسلمان، در این کشور پراکنده و حامی و طرفدار داشته است. در این قسمت، به ذکر چند تن از پرکارترین و نامی ترین ناشران افکار ابن عربی می پردازیم.

۱ـ صدرالدین قونوی: متوفی ۶۷۳. وی ربیب ابن عربی و خلیفه و نمایندهٔ برجستهٔ عرفان وی در مشرق زمین بوده است که به حمایت از ابن عربی به تبلیغ و ترویج تصوف و شرح کتابهایش همت گماشته و رواج عرفان ابن عربی در شرق، به همت صدرالدین تحقق یافته است.

صدرالدین که خود عارفی آگاه و عالمی بزرگ بود و با عارفانی چون «سعدالدین حموی» و «جلال الدین مولوی» مصاحبت و معاشرت داشته، در حوزهٔ درس خود، به تربیت شاگردانی چون «مؤیدالدین جَندی»، «فخرالدین عراقی»، «عفیف‌الدین تلمسانی» و «سعیدالدین فرغانی» پرداخت که اینان نیز از ارکان عرفان اسلامی و از شارحان و مدرسان عرفان ابن عربی هستند.

قونوی به واسطهٔ آنکه مادرش به زوجیت محیی الدین درآمد، تحت تربیت ابن عربی پرورش یافت. پدر صدرالدین، «مجدالدین اسحاق بن یوسف» از علمای معروف عصر خویش و از دوستان و معتقدان ابن عربی بود که پس ازوفات او، ابن عربی با همسرش ازدواج کرد.

از آثار قونوی، تأویل سورة الفاتحه، مفتاح الغیب، نصوص، فکوك، شرح الحدیث و به زبان فارسی تبصرة المبتدی و المفاوضات را می توان نام برد.[54]

۲ـ فخرالدین عراقی: متوفی ۶۸۶ یا ۶۸۸ که از شاگردان قونوی و از پیروان ابن عربی بوده و کتاب «لمعات» وی که در ۲۸ لمعه نگاشته شده است، در واقع خلاصه و عصارهٔ فصوص است که عراقی هنگام شنیدن فصوص که قونوی آن را بحث می کرده، نوشته است. عراقی با تألیف لمعات، اصول و اسرار عرفان ابن عربی، بویژه اصل وحدت وجود وی را به نظم و نثر پارسی درآورده است. شروح زیادی بر لمعات نوشته‌اند که معروفترین آنها «اشعة اللمعات» جامی است.[55]

۳ـ مؤیدالدین جندی: متوفی حدود ۷۰۰، اهل جند در ترکستان. او هم از شاگردان صدرالدین قونوی و از شارحان و تابعان ابن عربی است که به تحریر و تقریر اصول عرفان وی پرداخته و کتابهای «فصوص» و «مواقع النجوم» محیی الدین را به عربی شرح کرده است.

شرح جندی بر فصوص که اولین شرح فصوص به حساب می آید، بصورت منظم و متوالی در یك زمان معین نوشته نشده است. وی شرح خطبهٔ کتاب را در محضر استادش قونوی نوشته و پس از آن، با چند بار وقفه شرح خود را به اتمام رسانده است. بیشتر کسانی که بر فصوص نوشته‌اند، از شرح جندی استفاده کرده‌اند.

از دیگر آثارش «نفحة الروح و تحفة الفتوح»، «خلاصة الارشاد»، «ارشاد الخلاصة» و «اکسیر المعاملات» است که جندی نفحة الروح را در عرفان نظری و عملی، برابر اصول عرفان ابن عربی تألیف کرده و در مقدمهٔ آن، تا حد ممکن به ستایش معنوی وی پرداخته است.[56]

۴ـ سعیدالدین فرغانی: متوفی حدود ۷۰۰، اهل فرغانه از بلاد ماوراء النهر که در محضر قونوی درس خوانده و در فهم عرفان ابن عربی به مقام والایی نائل آمده و تائیهٔ ابن فارض را به دو زبان فارسی و عربی، بترتیب به نامهای «مشارق الدراری» و «منتهی المدارك» شرح کرده است.[57]

۵ـ عبدالرزاق کاشانی: متوفی ۷۳۵. وی نیز در تقریر عرفان ابن عربی استادی مسلم گشته و به دو زبان عربی و فارسی تصنیف و تألیف و تصنیف کرده و به تربیت شاگرد پرداخته است.

با وجود شاگردان ممتازی چون عراقی، جندی و فرغانی، مکتب ابن عربی بیشتر بوسیلهٔ عبدالرزاق کاشانی نشر شد که تربیت از مشایخ سهروردیه داشت و از مطالعهٔ فصوص، به عقاید و تعلیم مکتب ابن عربی علاقه‌مند شده بود. قبلا عراقی در لمعات و بعضی اشعار خویش، طریقهٔ محیی الدین را در شعر و ادب صوفیانه وارد کرده بود، اما تقریر علمی مکتب او، بعد از صدرالدین، بوسیلهٔ کاشانی انجام یافت. و موقعی که «علاء الدولهٔ سمنانی» به مخالفت با وحدت وجود ابن عربی پرداخت، کاشانی طی مکتوبی از آن اصل دفاع کرد.

«عبدالرزاق کاشانی هرچند در عرفان علمی مروج مکتب ابن عربی بوده است، در طریقت پیرو سهروردیه منسوب است و از همین روی در تقریر عقاید محیی الدین را با تربیت ذوقی شیخ سهروردی به هم تلفیق کرد و چاشنی حکمت نیز بر آن افزود.»[58]

از مؤلفات عَربی او «شرح منازل السائرین»، «اصطلاحات الصوفیه»، «شرح فصوص الحکم» و «تأویلات القرآن» و از نوشته‌های فارسی وی «تحفة الاخوان فی خصائص الفتیان»، است که اصل آن عربی بوده و بعد خودش آن را به فارسی ترجمه کرده است.[59]

۶ـ داوود قیصری: متوفی ۷۵۱ در مصر. از قَرمان قونیه بوده که در جوانی به مصر رفته و در آنجا اقامت گزیده و به کسب علم اشتغال ورزیده است. در تصوف مرید عبدالرزاق کاشانی و شاگرد وی بوده و فصوص الحکم را نزد او خوانده است.

اثر عمدهٔ او غیر از «شرح فصوص الحکم» مقدمهٔ جالبی است بر آن به نام «مطلع خصوص الکلم فی معانی فصوص الحکم» که در تقریر تعلیم مکتب ابن عربی، رساله‌ای مستقل محسوب می شود و بیش از اصل شرح، طرز تلقی شخصی او را از مسائل عرفانی و حکمی نشان می‌دهد. علاوه بر آن، مانند استادش کاشانی، به شرح قصیدهٔ تائیهٔ ابن فارض نیز پرداخته است.[60]

۷ـ سیدحیدر آملی: متوفی ۷۸۷. وی در خصوص ولایت، شدیداً از ابن عربی انتقاد کرده است؛ اما با وجود این، به راستی از تابعان و شارحان آثار و افکار اوست که اشارات عرفانی ابن عربی را بهترین اشارات ممکن دانسته و مقام معنوی محیی الدین را ستوده و اغلب عقایدش را پذیرفته و در ترویج افکارش، کتب و رسائلی نگاشته است؛ مانند «جامع الاسرار و منبع الانوار»، رسالهٔ «نقد النقود فی معرفة الوجود» و شرحی بر فصوص به نام «فص النصوص».

آملی یك شارح شیعی افکار ابن عربی است که تنها یك شاگرد مکتب ابن عربی نیست و در تقریر و تمهید عرفان شیعی و امتزاج تعالیم ابن عربی با طریقهٔ «سعدالدین حموی» نقش او اهمیت بیشتری دارد.

او در جامع الاسرار می کوشد تا نشان دهد حقیقت تصوف با تشیع یکی است و اگر با هم نباشند، به جایی نمی‌رسند. رسالهٔ نص النصوص وی که فقط شامل مقدمه و شرح قسمتی از اوایل فصوص است. آرای آملی را در مسائل مربوط به ولایت و رجال الغیب نشان می‌دهد. هرچند آثار او در تقریر مکتب ابن عربی و نشر آن در بین متصوفه و حکمای شیعه در ایران تأثیر انکارناپذیری دارد، وی را نباید یك تابع سادهٔ مکتب ابن عربی تلقی کرد و آثار او، مأخذی برای شناخت خط سیر و حکمت و عرفان شیعه در عصر صفوی به شمار می‌رود.[61]

۸ـ محمد شیرین مغربی: متوفی ۸۰۹ که هم سلسلهٔ طریقتش به ابن عربی منتهی می شود و هم معتقد اصل وحدت وجود وی بوده است. او شاعر و عارفی است که غالباً در غزلیاتش آرای مکتب ابن عربی مخصوصاً وحدت وجود را مطرح کرده است. با آنکه مغربی بخاطر کثرت مسافرت با مشایخ متعدد از کبرویه و سهروردیه انتساب و ارتباط یافته بود، مشرب ابن عربی و صدرالدین قونوی را بیشتر موافق ذوق

خویش یافت و خود را از طریق انتساب به روحانیت فخرالدین عراقی به این مکتب منسوب می داشت.

از آثارش رسائل «جام جهان نما»، «اسرار فاتحه»، «درر الفرید» و نزهة الساسانیه» است[62].

۹ـ عزیزالدین نسفی: که عارفی وحدت وجودی بوده، اصطلاح «الانسان الکامل» را از ابن عربی آموخته و به کار برده و در مجموعه ای از رسالاتش که آنها را «الانسان الکامل» نامیده، به ذکر اوصاف او پرداخته است.

۱۰ـ عبدالکریم جیلی: متوفی ۸۱۱ مؤلف «الانسان الکامل» به زبان عربی که در آن به نقل و شرح عقاید و افکار محیی الدین پرداخته و باب پانصد و پنجاه و نه فتوحات مکیه را که به نظر وی خلاصهٔ تمام فتوحات است، شرح کرده و آن را «شرح مشکلات الفتوحات المکیه» نام نهاده است.[63]

۱۱ـ شاه نعمت‌الله ولی کرمانی: متوفی ۸۳۴ که با وجود اینکه خود از اولیای بزرگ تصوف و صاحب طریقتی معروف است، پیرو ابن عربی، ناشر افکار و شارح آثار وی بوده و در کتب و رسالاتش از وی به تعظیم و تکریم نام برده است.

از جمله رسالات او «جواهر» در ترجمهٔ فصوص الحکم را می‌توان یاد کرد که در آن، خلاصه ای از فصوص بیست و هفتگانهٔ ابن عربی را در طی نثری آمیخته با نظم و با شیوه ای نزدیك به سبك لمعات عراقی بیان می کند؛ ولی از نظر لطف و شور به پای لمعات نمی‌رسد. اوج فکر و بیان شاه نعمت‌الله در رسالات عرفانی اش در مواردی است که به تقریر مسائل مربوط به مکتب ابن عربی و مسألهٔ وحدت وجود می پردازد.[64]

۱۲ـ صائن الدین ترکهٔ اصفهانی: متوفی ۸۳۵ یا ۸۳۶. او نیز از مبلغان عرفان ابن عربی است. «نفوذ افکار ابن عربی که در عهد صائن الدین ترکه، نزدیك دو قرن از شروع نشر آنها می گذشت، تدریجاً تصوف ایران را رنگ تازه ای داد و در شعر و ادب صوفیه، همراه با تعلیم ابن فارض انتشار کم نظیری یافت. البته تعلیم ابن فارض (وفات ۶۳۲) بیشتر از نوع وحدت شهود بود ولیکن در ظاهر صبغهٔ وجودی داشت و به همین سبب صوفیه این ادوار، اقوال و مضامین «خمریه» و دو «تائیه» او را همچون تفسیر و تأییدی از تعلیم ابن عربی تلقی می کردند... و غالب کسانی که به شرح فصوص ابن عربی دست زدند، تائیه یا خمریهٔ ابن فارض را نیز شرح و تفسیر کردند.»[65]

آثار صائن الدین از جمله «تمهید القواعد» رساله ای در شرح فصوص، رساله ای در شرح تائیهٔ ابن فارض، و «ضوء اللمعات» در شرح لمعات عراقی، ارتباط و تعلق او را به مکتب ابن عربی نشان می دهد.[66]

۱۳ـ جامی: «نورالدین عبدالرحمان جامی» متوفی ۸۹۸ بعد از صدرالدین قونوی، از پرکارترین و موفق ترین ناشران و شارحان ابن عربی بویژه در شرق اسلام است. وی کتب ابن عربی را خوانده و به افکار او آگاه شده و مدتی نیز به تدریس فتوحات مکیه و فصوص الحکم اشتغال داشته است.

او از اولین کسانی است که در تلفیق بین مثنوی مولانا با آرای ابن عربی اهتمام ورزید و در رسالهٔ «نائیه» در شرح ابیات نی نامهٔ اول دفتر نخستین مثنوی، اقوال مولانا را با مشرب محیی الدین تقریر و تفسیر کرده است.

از آثار وی «نقد النصوص فی شرح نقش الفصوص» در شرح «نقش الفصوص» ابن عربی است. آثار دیگرش مانند «لوایح»، «لوامع»، «اشعة اللمعات» و «الدرة الفاخرة» نیز حاوی رموز عرفان وحدت وجودی ابن عربی است.[67]

۱۴ـ محمدرضا قمشه ای: او آخرین فرد شاخص از پیروان و شارحان و ناشران و استادان عرفان ابن عربی در ایران است که می‌توان در ردیف کاشانی و قونوی به شمارش آورد. وی در سال ۱۲۴۱ در قمشه تولد یافت و در همان شهر و اصفهان به تحصیل پرداخته است. و پس از استاد شدنش در حکمت و عرفان، سالیان متمادی در اصفهان و تهران به افاضه پرداخته است. تخصص و تبحر استاد قمشه ای در فن عرفان و بویژه عرفان وحدت وجودی ابن عربی بوده و به تدریس کتب او و شروح آنها مشغول بوده است. وی شاگردان زیادی تربیت کرده که آنها نیز در حکمت و عرفان سرشناس و سرآمد شدند که از نامدارترین آنها «میرزاهاشم اشکوری» متوفی ۱۳۳۲ است که می‌توان او را هم از شارحان و ناشران افکار ابن عربی در ایران دانست.

قمشه‌ای شعر نیز می سروده و سبکش عراقی، تخلصش «صهبا» و اشعارش دارای مضامین عالی عرفانی است. از آثارش که در زمینهٔ عرفان ابن عربی است، عبارتند از: رساله‌ای ذیل فص شیثی فصوص الحکم در مبحث ولایت، رساله‌ای در وحدت وجود به نام «رسالة فی وحدة الوجود بل الموجود» که به فص اول از شرح فصوص قیصری تعلق دارد، حاشیه بر فصوص آدمی، نوحی و محمدی از فصوص الحکم، رساله‌ای به نام «موضوع خلافة الکبری» و نیز حاشیه بر تمهید القواعد الوجود ابن ترکه و حاشیه بر مفتاح قونوی.[68]

یادداشتها

۱ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۱ و ۳ و ۵؛ ارزش میراث صوفیّه، ص ۱۱۰؛ سه حکیم مسلمان، سیّد حسین نصر، ص ۱۰۹؛ تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، حنّاالفاخوری ـ خلیل الجر، ترجمهٔ عبدالمحمد آیتی، ج ۱، ص ۳۰۲؛ رسائل ابن عربی، تصحیح مایل هروی، ص ۹ مقدّمه؛ ریحانة الادب، ج ۵، ص ۲۵۶.

۲ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۱۲ و ۱۳.

۳ـ ارزش میراث صوفیّه، ص ۱۱۰ و محیی الدّین بن عربی، ص ۱۶.

۴ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۵۹ ـ ۶۴.

۵ـ همان کتاب، ص ۶۶ ـ ۷۳.

۶ـ همان کتاب، ص ۸۱ و ۸۲.

۷ـ همان کتاب، ص ۱۱ و ۱۲.

۸ـ برای اطّلاع از نامهای آثار ابن عربی ر. ك. محیی الدّین بن عربی، ص ۹۲ ـ ۱۱۹.

۹ـ سه حکیم مسلمان، ص ۱۱۶ و ۱۱۷.

۱۰ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۶۴؛ تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، ص ۳۰۲؛ ارزش میراث صوفیّه، ص ۱۱۴.

۱۱ـ ارزش میراث صوفیّه، ص ۱۱۵.

۱۲ـ همان کتاب، ص ۱۱۵ و ۱۱۶.

۱۳ـ نقد النصوص، جامی، ص ۳۶ ـ ۴۲؛ شرح مقدّمهٔ قیصری بر فصوص الحکم، ص ۵۵ ـ ۵۹؛ شرح فصوص الحکم، خواجه محمّد پارسا، ص ۲۴ و ۲۵؛ الجانب الغربی، ص ۱۲

۱۴ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۸۱.

۱۵ـ تاریخ فلسفه در جهان اسلامی، ص ۳۰۳؛ ارزش میراث صوفیّه، ص ۱۱۷ و ۱۱۸.

۱۶ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۷۴.

۱۷ـ سه حکیم مسلمان، ص ۱۲۰ و ۱۲۱.

۱۸ـ ارزش میراث صوفیّه، ص ۱۱۸ ـ ۱۲۰ نیز ر. ك. محیی الدّین ابن عربی، ص ۱۹۹ ـ ۲۰۸ و ۲۷۰ ـ ۲۷۳؛ سه حکیم مسلمان، ص ۱۲۵ ـ ۱۳۰؛ تاریخ فلسفه در اسلام، ج ۱، ص ۵۷۵ ـ ۵۷۷ و ۵۸۵ مقالهٔ ابن عربی، ابوالعلاء عفیفی.

۱۹ـ الیواقیت و الجواهر، ج ۱، ص ۱۳ (بنقل از محیی الدّین بن عربی، ص ۱۹۸).

۲۰ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۱۹۷ ـ ۱۹۹.

۲۱ـ همان کتاب، ص ۲۱۲ ـ ۲۱۴ نیز ر. ك. مقالهٔ مسأله تشبیه و تنزیه در مکتب ابن عربی و مولوی، نصرالله پورجوادی، نشریهٔ معارف، دورهٔ اوّل، شماره ۲، مرداد ـ آبان ۱۳۶۳، ص ۸ ـ ۱۳.

۲۲ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۲۱۸.

۲۳ـ مسأله تشبیه و تنزیه در مکتب ابن عربی و مولوی، معارف، دورهٔ اوّل، شماره ۲، ص ۱۲ و ۱۳.

۲۴ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۲۲۲ ـ ۲۲۴ و ۲۳۰ و ۲۳۵ و ۲۳۶ و ۲۴۰.

۲۵ـ همان کتاب، ص ۲۴۹ ـ ۲۵۵.

۲۶ـ همان کتاب، ص ۲۵۶ ـ ۲۶۰.

۲۷ـ همان کتاب، ص ۲۶۱ ـ ۲۶۵.

۲۸ـ همان کتاب، ص ۲۷۰ ـ ۲۷۵ نیز ر. ك. شرح مقدّمهٔ قیصری بر فصوص الحکم، ص ۳۳۳ ـ ۳۹۹.

۲۹ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۲۹۱ ـ ۲۹۳.

۳۰ـ همان کتاب، ص ۲۹۸ ـ ۳۰۲.

۳۱ـ همان کتاب، ص ۳۰۵.

۳۲ـ فتوحات، ج ۱، ص ۴۲ (بنقل از محیی الدّین بن عربی، ص ۳۰۹).

۳۳ـ فصوص الحکم، فصّ هودی، ص ۱۰۸؛ شرح قیصری، فصّ هودی (به نقل از همان مأخذ).

۳۴ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۳۰۵ و ۳۰۹ ـ ۳۱۱.

۳۵ـ انسان کامل از دیدگاه فارابی ـ عرفا ـ مولوی، ص ۳۴؛ محیی الدّین بن عربی، ص ۳۲۶.

۳۶ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۳۲۷ ـ ۳۳۱ نیز ر. ك. انسان کامل از دیدگاه فارابی ـ عرفا ـ مولوی، ص ۳۸ ـ ۴۰؛ سه حکیم مسلمان، ص ۱۳۱ ـ ۱۳۳؛ مقالهٔ تصویر انسان کامل در فصوص و مثنوی، دکتر علی شیخ الاسلامی، مجلّهٔ دانشکدهٔ ادبیّات تهران، شمارهٔ ۳ و ۴ سال ۲۲، سال ۱۳۵۴، ص ۲۶۲ ـ ۲۶۸.

۳۷ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۳۳۲ و ۳۳۳.

۳۸ـ همان کتاب، ص ۳۳۶ و ۳۳۹.

۳۹ـ ر. ك. فتوحات مکّیه، ج ۱، باب ۱۴، ص ۱۵۰؛ ج ۲، باب ۱۵۸، ص ۲۵۶، باب ۱۵۹، ص ۲۵۸؛ فصوص الحکم فصّ شیثی، ص ۶۲؛ اصطلاحات الصوفیّه کاشانی، ص ۱۲۷ (بنقل از محیی الدّین بن عربی، ص ۳۴۲).

۴۰ـ ر. ك. رسائل ابن عربی، ج ۲؛ رسالهٔ نقش الفصوص، فصّ عزیزی، ص ۸؛ فتوحات، ج ۲، ص ۲۵۶ ـ ۲۵۸؛ نقد النصوص، ص ۲۱۳ (بنقل از محیی الدّین بن عربی، ص ۳۴۵).

۴۱ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۳۴۲ ـ ۳۴۵.

۴۲ـ همان کتاب، ص ۳۴۵ ـ ۳۵۱ نیز ر. ك. مقالهٔ ختم ولایت در اندیشهٔ ابن عربی، سیّد جلال الدّین آشتیانی، کیهان اندیشه، شمارهٔ ۲۶، مهر و آبان ۱۳۶۸، ص ۱۰۰ ـ ۱۱۰.

۴۳ـ شرح مقدّمهٔ قیصری، ص ۸۹۹ ـ ۹۰۱.

۴۴ـ همان کتاب، ص ۴۵۰.

۴۵ـ شرح فصوص الحکم، خواجه پارسا، ص ۶ و ۷.

۴۶ـ نقد النّصوص، ص ۴۹ و ۵۰.

۴۷ـ شرح فصوص الحکم، ص ۹.

۴۸ـ شرح فصوص الحکم، خواجه پارسا، ص ۴۰ و ۴۱ و ۴۳.

۴۹ـ شرح مقدّمهٔ قیصری، ص ۷۹

۵۰ـ مرصاد العباد، ص ۲۰ و ۲۱ و ۳۰ و ۳۵. (به نقل از شرح فصوص الحکم، پارسا، ص ۴۳).

۵۱ـ نقد النّصوص، ص ۱۸۱ نیز ص ۳۱ و ۳۲. در شرح دیوان حضرت امیر هم حضرات خمس مشابه نقد النّصوص آمده است. ر. ك. فرهنگ معارف اسلامی، ج ۲، ذیل حضرات خمس.

۵۲ـ مصباح الانس، ص ۱۰۲ (به نقل از فرهنگ معارف اسلامی، ج ۲، ذیل حضرات خمس).

۵۳ـ دیوان شاه نعمت‌الله ولی، ص ۶۰۶ و ۶۰۷.

۵۴ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۴۲۲ ـ ۴۲۷؛ دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران، ص ۱۲۰ و ۱۲۳ ـ ۱۲۵.

۵۵ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۴۲۶؛ دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران، ص ۱۲۳ ـ ۱۲۵.

۵۶ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۴۲۹ و ۴۳۰؛ شرح فصوص الحکم، جندی، ص ۴۰ ـ ۴۴؛ نقدالنصوص، ص ۳۵.

۵۷ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۴۳۰.

۵۸ـ دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران، ص ۱۲۷ ـ ۱۳۲.

۵۹ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۴۳۱.

۶۰ـ همان کتاب، ص ۴۳۲؛ نقد النصوص، ص ۳۷؛ دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران، ص ۱۳۳.

۶۱ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۴۳۲؛ دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران، ص ۱۳۸ ـ ۱۴۱.

۶۲ـ بترتیب همان مأخذ، ص ۴۳۳ و ۱۵۱.

۶۳ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۴۳۵ و ۴۳۶.

۶۴ـ همان مأخذ، ص ۴۳۳ و دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران، ص ۱۵۰.

۶۵ـ دنبالهٔ جستجو در تصوّف ایران، ص ۱۴۲.

۶۶ـ همان کتاب، ص ۱۴۲ و محیی الدّین بن عربی، ص ۴۳۳ و ۴۳۴.

۶۷ـ همان کتابها بترتیب، ص ۱۵۲ ـ ۱۵۷ و ۴۳۵.

۶۸ـ محیی الدّین بن عربی، ص ۴۳۷ ـ ۴۳۹.

● تاریخچهٔ مختصر و خاطراتی دربارهٔ بازیافت آثار صوتی

...یادگاری که در این گنبد دوّار بماند

■ دکتر ساسان سپنتا

مدیر محترم ماهنامهٔ ادبستان

پس از عرض سلام و درودهای صمیمانه به اطلاع می‌رساند در مطلب «رؤیای ماندگاری صدا» که در ادبستان ۳۲ به چاپ رسیده بود، ضمن ذکر سابقهٔ کار در جهان و در ایران، مطالبی و حتی عباراتی عیناً از کتاب «تاریخ تحوّل ضبط موسیقی در ایران - چاپ ۱۳۶۶» تالیف اینجانب توسط مصاحبه‌گر و مصاحبه شونده نقل شده بود که بعضی از آنها ناقص، و در نتیجه باعث ابهام و سردرگمی برای خواننده بودند. علیهذا مقاله زیر را تحت عنوان «تنها صداست که می‌ماند» برایتان می‌فرستم تا در ادبستان چاپ شود. در این مقاله به اختصار موضوع ماندگاری صدا در ایران و استخراج صوتهای قدیم که خود دست‌اندرکار بازیافت آن بوده‌ام، ذکر شده است که همراه با چهار قطعه عکس مربوطه به ادبستان تقدیم می‌شود. موفقیت شما را در ادامهٔ خدمات فرهنگی از خداوند متعال خواستارم.

دکتر ساسان سپنتا

در روایتهای تاریخی هنگامی که وصف سخنوران نام‌آور دوره گذشته مانند: حاج تاج نیشابوری «تاج الواعظین»، سیدجمال الدین اسدآبادی یا عبدالحسین صدر (صدرالمحدثین) به میان می‌آید غالباً از نفوذ کلام و فصاحت سخن آنان و شورانگیزی که در مجالس وعظ خود ایجاد می‌کردند روایت‌هایی نقل می‌کنند و از تاثیرانگیزی و فصاحت بیان آنان در کتب و نوشته‌ها مطالبی به میان آمده است.

همچنین در وصف مناجاتهای آسمانی سیدحسین عندلیب (در اواخر دوره قاجار) و از آن قبیل در رساله‌ها و تذکره‌ها اوصافی آورده‌اند. با مطالعه این وصفها و تمجیدهائی که از توان و گیرایی سخن آنان باقی مانده است، این سئوال مطرح می‌شود که آیا باید فقط شنوندگان و حاضران در جلسات آنان را در تاثیرپذیری از سخنوری آن استادان سخنور شریك دانست و آیا هیچ اثر صوتی یا نمونه آوایی از این سخنوران کم‌نظیر می‌تواند باقی مانده باشد؟ و اگر در آن دوره و روزگار قدیم با وسایلی هم صدای آنان ضبط شده آیا با گذشت مدت زمان طولانی، امروز می‌توان آن صوتها را استخراج کرد و شنید؟ یا این که این «فرهنگ صوتی» را باید مفقودالاثر تلقی کرد و فقط به شنیدن روایتهای تمجیدآمیز که باقی مانده، دلخوش بود و شنیدن مستقیم آثار آنان را ممکن یا لااقل سهل‌الوصول ندانست؟ اگرچه امروز بعضی خطابه‌ها و سخنرانیهای آن سخنوران نام‌آور به صورت مکتوب در دست است و حتی در روزنامه‌ها و کتابها هم به چاپ رسیده است. چنان که خطابه‌های سیدجمال واعظ نوشته شده و در روزنامه «الجمال» اکثرش به چاپ رسیده است و در نتیجه امروز خواننده می‌تواند با خواندن آنها به محتوای گفتار سیدجمال پی ببرد، ولی تردید نیست که «صوت» و «بیان» ویژگیهایی را دربردارد که «نوشتار» از انتقال آن ویژگیها عاجز است. بسیاری از پدیده‌ها در کلام مانند: تن، وقفه، تکیه و تواخت (که بعضی اصطلاحات علمی زبانشناسی است) وجود دارد که بیانگر حالات عاطفی و احساس گوینده است و همین پدیده‌ها هستند که پس از شنیدن در شنونده تاثیر می‌گذارند و حتی تلقین کننده هستند، در صورتی که این پدیده‌ها از طریق نوشتار قابل انتقال نیست و فقط صوت است که دارای این ویژگیهاست.

اکنون که با این مقدمه آشنا شدیم این سئوال مطرح می‌شود که در بازنگری به گذشته‌های دور تا چه زمانی ما می‌توانیم به باقی ماندن آثار صوتی قدیم امیدوار باشیم یعنی در واقع تا چه دور زمانی امکان دسترسی به آثار صوتی ضبط شده میسر می‌باشد؟ به عبارت دیگر اگر درعمق دهلیز تاریخ ماندگاری صدا حرکت کنیم، در کجای آن به اولین آثار ضبط شده و بازمانده صوتی بر می‌خوریم و اگر به این نقطه رسیدیم، تمهیدات عملی اولیه آن به چه صورت بوده است. آیا با وجود قدمت زمان و سالهای بسیاری که از آن دوره تاریخی می‌گذرد و چند نسل ازمتخصصان ضبط و پخش صدا در آن دوره آمده و رفته‌اند، با تغییر ساخت و کار دستگاهها و عوض شدن مکرر روش ضبط و از بین رفتن دستگاههای مربوطه که بیش از یك قرن از آن می‌گذرد، در زمانی نزدیك به ما آیا امکان استخراج آن صوتهای تاریخی فراهم شده است؟ و اگر جواب مثبت است، کی و چگونه؟ و به ویژه در تاریخ فرهنگ ایران چه آثاری از آن «فرهنگ» صوتی به جای مانده و اگر مانده باشد؟ آیا استخراج شده است؟

در پاسخ به این سئوالات که اکثرا مطرح می‌شود و برای روشن شدن رمزوراز تاریخی آن که برای پژوهشگران و علاقه مندان واجداهمیت است و بویژه در مورد سابقه امر در ایران برای اولین بار شرح مبسوطی در مقاله «صداهای بازمانده از رجال عصر قاجاری» به قلم اینجانب در ماهنامه «آینده» - سال نهم شماره ۲ مورخ اردیبهشت ۱۳۶۲ - به چاپ رسید. آن مقاله شامل مختصری از تاریخچه ضبط صدا در جهان و سپس در بردارنده سابقه آن در ایران بود که عکس و تفصیل دستگاه، ساخت ادیسن و عناوین آثار صوتی اولیه ایرانی را شامل بود. متعاقب آن درسال ۱۳۶۶ کتاب «تاریخ تحول ضبط موسیقی در ایران» تالیف اینجانب به علاقه‌مندان تقدیم شد که در هفده فصل و ۲۷۶ صفحه مصور از دوره قبل از ضبط صدا توسط ادیسن (شرح ویژگیهای صوتی مسجد امام و عمارت عالی قاپوی اصفهان و سایر موارد) تا صفحه صوتی دیجیتال با پخش اشعه لیزر با فهرست و شرح اولین آثار صوتی ضبط شده ایرانی و مشخصات صفحات دوره قاجار و نیز فصلی با عنوان «بازیافت آثار صوتی قدیم ایران» که در سالهای پیرامون ۱۳۳۸ توسط اینجانب انجام گرفته بود به چاپ رسید.

چون در شماره ۳۲ مورخ مرداد ۱۳۷۱ ماهنامه ادبستان مصاحبه‌ای زیر عنوان «رویای ماندگاری

صدا» به چاپ رسیده بود که مطالب تاریخی و حتی عین عباراتی از کتاب سابق الذکر تالیف اینجانب هم از طرف مصاحبه کننده و هم از طرف مصاحبه شونده بدون ذکر مأخذ نقل شده بود، برای روشن شدن ذهن خوانندگان علاقمند در مواردی که مطالب به طور ناقص نقل شده و نیمه کاره نقل کردن جمله باعث ابهام مطلب شده است تاحدی که حجم این مقاله اجازه دهد مختصری به شرح مطلب می‌پردازم.

تاریخچه علاقمندی انسان به جاودانگی صوت، بسیار طولانی است. اولین کوشش جدی برای بازماندن صدای انسانی از طریق بازآوایش تا آنجا که اطلاع داریم تمهیداتی است که در مجسمه سنگی عظیم فرعون مصر «ممنون» در پایتخت باستانی آن کشور کهنسال انجام گرفت و با حفره‌های متعدد و بازآوایش صوت در آن حفره‌ها صدای ممنون تشدید پیدا کرده و انعکاس صدا مدت زمانی ادامه داشته است. در تاریخ ایران جسته گریخته به آثاری برمی‌خوریم که موضوع بازآوایش صوتی در برخی آثار معماری قدیم طرح‌ریزی و مطرح بوده است. مصداق جالب آن همچنانکه در کتاب سابق الذکر خود به تفصیل ذکر کرده‌ام ساختمان مسجد امام (ره) در میدان نقش جهان اصفهان است. معمار آن مسجد عظیم ـ که یکی از شاهکارهای معماری به شمار می‌آید ـ استاد علی اکبر اصفهانی بوده است. این مهندس بصیر گذشته از طراحی کلی ساختمان که به طور کلی اثری بی‌مانند آفریده است و تمهیدات جالب معماری از قبیل مستهلك کردن مدارج انحراف قبله اصفهان نسبت به اضلاع میدان نقش جهان که به صورت مستطیل در امتداد شمال و جنوب ساخته شده است درگردش راهروهای جانبی در ورودی که با انحراف بسیار دقیقی این مسأله را حل کرده است. گنبد بزرگ جنوبی مسجد که پشت ایوان بزرگ قرار دارد از نوع گنبد دو پوسته است و بین دو گنبد زیرین و بالائی فاصله وجود دارد. درمحوطه زیر گنبد مذکور دیواره‌های اضلاع زیر گنبد طوری طراحی شده است که امواج صوتی بر سطح دیواره‌های اطراف دایره عظیمه زیر گنبد برخورد کرده و بازتاب آن به نوبه خود بر آن اضلاع گردش کرده و انعکاسات جدیدی حاصل می‌کند. از آنجا که سطوح دیواره‌های اطراف به صورت تخت از کاشی معرّق پوشیده شده است، مقدار ناچیزی از انرژی بازتاب صوت جذب شده وموج منعکسه به صورت مطلوب به کرّات شنیده می‌شود. اگر برای آزمایش درست در نقطه‌ای که استاد علی اکبر اصفهانی (مهندس دوره شاه عباس اول) یك سنگ سیاه مربع برای تولید صوت نصب کرده است و در وسط کف‌پوش محوطه زیر گنبد قرار دارد، یك صوت مقطع برائر کف زدن یا تقه زدن کفش ایجاد کنیم، پژواکهای صوت مذکور از دیواره‌های محل سابق‌الذکر به صورت مکرر بگوش می‌رسدکه قابل شمارش است. اینکه مصاحبه شونده در مصاحبه سابق‌الذکر این جمله را به مطالب کتاب بنده اضافه کرده‌اند: «معلوم نیست معماران هنرمند ما با چه هدف و منظوری و براساس چه محاسبات و تدابیری دست به ساختن این گونه ساختمانها می‌زده‌اند.» باید ذکر کنم که با توجه به شیوهٔ کار استاد علی اکبر اصفهانی وآثار



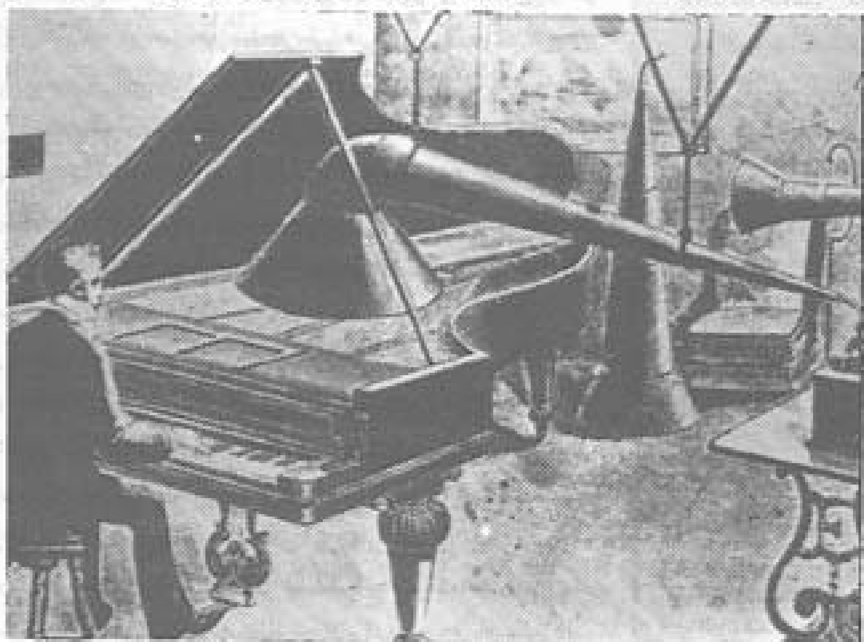
برچسب روی یکی از اولین صفحات گرامافون ایرانی (دوره مظفرالدین شاه)

ریاضی شخصیت علمی دورهٔ عباسی، شیخ بهاءالدین عاملی، به خوبی معلوم است که محاسبه معماری مذکور باتوجه به تجربیات صوتی بوده است. چون سنگ سیاه وسط کفش پوش را درست در کانون ایجاد پژواك نصب کرده‌اند. ازطرفی محل قرار گرفتن منبر یکپارچه سنگ مرمر را بر حسب تجربیات صوتی نگارنده (جهت یك فیلم تلویزیونی که از توضیحات اینجانب تهیه شد) جایی تعیین کرده‌اند که صدای واعظ به صورت طبیعی (بدون هیچ وسیله) به شنوندگان کثیر محوطه زیر گنبد و اطراف آن برسد.

بجز مسجد سابق الذکر ساختمان دیگری ازنظر صوتی واجد اهمیت است که آنهم ازدوره صفوی باقی مانده وآن ساختمان عالی‌قاپو میباشد. درمورد سه اطاق صوتی آن ساختمان درکتاب سابق‌الذکر شرحی لازم داده‌ام. در اینجا به اختصار باید ذکرکنم که اطاق وسط بزرگتر است که طول آن شرقی ـ غربی است ودر طرف شمال و جنوب آن دو اطاق کوچکتر ساخته شده است که ازپایین به وسیلهٔ درها و از بالا بوسیلهٔ پنجره‌هایی به اطاق اصلی (اطاق وسط) راه پیدا می‌کند. در بالای درهای اطراف اطاق وسط و دو اطاق مجاور گچ بریهایی با نهایت ظرافت در دیوارها انجام شده است که به شکل گلدان و گلاب‌دان و تنگ طراحی شده است و به صورت حفره‌های تزئینی درآمده است. این گچ بری‌ها برای آن نبوده است که داخل آن تنگ و گلدان قرار دهند، بلکه به مناسبت این گچ بریها نام این سه اطاق را اطاق «صوت» نهاده‌اند. آنچه در بررسی ساختمان این سه اطاق برآورد می‌شود آنست که طراحی ساختمان ازنظر درها و پنجره‌های فوقانی و گچ‌بریهای تزئینی فوق به شیوه‌ای بوده است که هنگام ضیافتها یا استماع موسیقی نوازندگان در یکی از اطاقهای شمالی یاجنوبی مجاور اطاق وسط به اجرای موسیقی میپرداختند و میهمانان دراطاق وسط جایگزین می‌شده‌اند و برای مستور بودن میهمانان ازچشم نوازندگان، درهای پایین بسته می‌شده است و نواهای اجرا شده ازطریق پنجره‌های فوقانی (که بدون دریچه است) پس از تولید باز آوایش در حفره‌های تزئینی و ازطریق بازتاب در سقف به اطاق وسط منتقل می‌شده است. هر رده از حفره‌های گچ‌بری شده برحسب حجم صوتی خود برای تشدید رده‌ای از فرکانسهای صوتی (صوت اصلی و هارمنیك‌های آن) متناسب است و به این ترتیب، رده‌های فرکانسهای مشخص صوتی به واقع برحسب قوانین حفره‌های صوتی [بعدا کشف شده توسط] «هلم هولتس» (فیزیك‌دان مشهور آلمانی ۱۸۹۴ ـ ۱۸۲۱ میلادی)، تقویت شده و نغمات هر ساز به وضوح به گوش شنوندگان می‌رسیده است. در یك فیلم تلویزیونی که از توضیحات نگارنده در سه اطاق صوتی عالی‌قاپو تهیه شد، نگارنده به صورت عملی با به ارتعاش درآوردن دیاپازونهای مختلف (وسیلهٔ تولید فرکانسهای صوتی) فرکانسهای تشدید حفره‌های گچ بری شده سه اطاق صوتی مذکور را عملاً مورد تجربه و آزمایش قرار داد.

اولین تجربه‌ها

با وجود آثار تاریخی از آن قبیل که ذکر شد و



ضبط استوانه مومی فنوگراف از صدای پیانو ـ حدود سالهای ۱۸۹۶ میلادی

تمهیدهای دیگری که در کتابهای مربوط به این مطلب شرح داده‌ام در اواسط قرن نوزدهم میلادی تجربیاتی درثبت فرکانسهای صوتی به ویژه درفرانسه به عمل آمد ولی ازآنجا که آن تجربیات بیشتر منحصر به ثبت الگوهای صوتی حاصله از سوزن حکاك مرتعش بود و استخراج صوت از الگوهای ثبت شده هنوز امکان پذیر نشده بود، بدین مناسبت هیچکدام ازتجربیات مذکور که تا حدی می‌توانست به نتیجه مطلوب منتهی شود، نتوانست افتخار اختراع ضبط صدارا به خود تخصیص دهد.

در سال ۱۸۷۷ میلادی توماس ادیسن مخترع مشهور، فورم تقاضای خود را برای سازمان ثبت اختراعات امریکا با عنوان اختراع ادیسن، دستگاه ضبط و پخش صوت بنام «فنوگراف» تکمیل کرد و امتیاز آن مدتی بعد به نام او صادر شد. دستگاهی که ادیسن ساخت شامل استوانه‌ای بودکه با یك دسته به وسیلهٔ دست به حرکت دورانی (چرخشی حول محور استوانه) درمی‌آمد و به هنگام کار، روی استوانه را با ورقه نازکی از قلع می‌پوشاندند. به موازات محور استوانه یك پیچ طویل نیز به گردش در می‌آمد که پایهٔ دیافراگم با یك مادگی بر این پیچ تکیه داشت و دیافراگم را متدرجاً در امتداد محور استوانه به جلو می‌راند. دیافراگم به وسیلهٔ سوزن مخصوصی بر سطح لایهٔ قلعی استوانه تکیه داشت و بهنگام ضبط، ارتعاشات صوتی را در شیارهای حاصله در لایهٔ قلعی ضبط می‌کرد و فرآیند استخراج درست عکس عمل ضبط انجام می‌گرفت. طرح اولیهٔ دستگاه را ادیسن خودش روی کاغذ کشیده و برای به وضوح نشان دادن دیافراگم آن که حساسترین قسمت دستگاه به شمار می‌رود، شکل تفصیلی آن را جداگانه در زیر دستگاه کشیده و در زیر آن به «کروسی» دستیار خود دستور داده است که طبق مشخصات آن طرح دستگاه را بسازد و قسمتهای فولادی آن را بتراشد. و زیر جملهٔ دستور خود، با ذکر تاریخ آن را امضا کرده است. خود کروسی چند سال بعد گفته بود که در ابتدا خود او (یعنی دستیار ادیسن) نمی‌دانسته است که از آن دستگاه چه کاری حاصل می‌شود، و بعد که ادیسن ورق قلع و قسمت حساس دیافراگم را به آن ملحق نمود و آنرا آزمایش کرد، پی برد که چه استفاده‌ای از آن ممکنست حاصل آید. نگارندهٔ این مقاله سالها پیش در مؤسسه اسمیت زونیان در شهر واشنگتن و در کارگاه ادیسن در نیوجرسی در مورد کارهای ادیسن بویژه اختراع و تکمیل «ماشین سخنگو» که از عجیب‌ترین اختراعات او بود تحقیق می‌کردم. از یادداشتها و مواد اولیه‌ای که ادیسن برای ساخت دیافراگم آن آزمایش کرده بود دریافتم که او با حوصله فراوان مواد طبیعی مختلفی را برای حصول بهترین نتیجه مورد آزمایش قرار می‌داده است.

صدای ادیسن

هنگامی که کروسی پایان ساختن اسکلت دستگاه را به ادیسن اطلاع می‌دهد، ادیسن با قرار دادن ورق نازکی از قلع روی استوانه و نصب دیافراگم، دستهٔ استوانه را به چرخش در آورده و شعری را در دستگاه می‌خواند و سپس در استخراج صوت، هنگامی که دستگاه با صدای خفیفی کلام ادیسن را باز پس داد، ادیسن و کروسی سخت متعجب و شگفت زده شدند خود ادیسن در یادداشتهای خود که در کتاب خود آورده‌ام چنین می‌گوید: «من هیچگاه در زندگی اینگونه غافلگیر نشده بودم. من همواره از چیزهائی که برای اولین بار به کار می‌افتد بیم داشتم...» آنچنان که از جمله آخر ادیسن استنباط می‌شود و در سایر یادداشتهای او هم منعکس است او حتی در اختراعات دیگر خود مانند: گیرنده و فرستنده تلگراف خودکار یا اولین تشعشعات لامپ الکتریکی، پس از به کار افتادن در اولین لحظه حالت نگرانی و تعجب داشته است. اما در مورد ماشین سخنگو این تعجب برای هر بیننده یا شنونده‌ای حاصل می‌شد و حتی در نمایشهای اولیه روی سن، چند مورد ادیسن مجبور شد دستگاه را روی چهار پایه‌ای قرار دهد که شکاکان نگویند زیر میز برای سخن گفتن شخصی را پنهان کرده است و حتی بارها از طرف حضار در سالن سه پایه و اطراف دستگاه مورد بازرسی قرار می‌گرفت تا مطمئن شوند که صدای حاصله از خود دستگاه است و کسی در آن حوالی آن صداها را تولید نمی‌کند.

با آنکه این نوع دستگاه برای اولین بار صوت را اخذ و بعد پخش می‌نمود ولی به علتهای فنی هنوز اشکالاتی در برداشت که بر خود ادیسن هم پوشیده نبود ولی واقعه‌ای باعث شد که ادیسن تکمیل این دستگاه را مدت زمانی به تعویق اندازد. ادیسن در همان ایام به تجربیاتی در ساختن لامپ الکتریك پرداخته بود و بخصوص شیوهٔ تولید برق برای روشنایی شهر نیویورك سخت ذهن و وقت ادیسن را به خود مشغول کرده بود به طوری که بیشتر اوقات روز و شب او به این کار اختصاص یافت. در همین دوره گراهام بل مخترع تلفن شرکت آزمایشگاههای «ولتا» را تشکیل داد تا راه برای پژوهشهای الکتریکی و صوتی هموار گردد و بنا به علاقه‌ای که به اختراع سابق الذکر ادیسن داشت برادر خود و یکنفر متخصص دیگر را از انگلستان به واشنگتن فرا خواند. آنها با بررسیهای جدید، مادهٔ بهتری برای ثبت صوت یافتند که در واقع آن ماده «موم» زنبور عسل بود و در سال ۱۲۶۵ هـ.ش دستگاه جدیدی که با تغییر ابعاد استوانه و روکش موم ساخته شده بود بنام آنها به ثبت رسید. پس از مدتی خود ادیسن مجدداً به فکر تکمیل دستگاه خود افتاد و به جای دستگاه مذکور با استوانه روکش ورق قلع دستگاه تکمیل شده‌ای عرضه کرد که به جای مقوای موم اندود ساخته شده در آزمایشگاه «بل» از استوانهٔ مومی استفاده می‌شد و به این طریق، اولین دستگاه عملی «ضبط صوت» یا فنوگراف را در حدود ۱۰۳ سال قبل در کارگاه خود ساخت. نگارنده این دستگاه را بررسی و با آن کار کرده‌ام با استفاده از باطری دو و نیم ولتی به کار می‌افتاد یعنی نیروی محرکهٔ آن برای چرخش استوانه یك موتور نسبتاً بزرگ بود که از ولتاژ مستقیم تغذیه می‌شد ولی عمل ضبط و پخش (استخراج صوت) بدون استفاده از برق و بطریق اکوستیکی بود. تبدیل دیافراگم ضبط روی دستگاه به دیافراگم پخش خیلی سریع‌تر و عملی‌تر از دیگر دستگاههای مشابه بود بطوری که در مدتی کمتر از دو دقیقه دستگاه از حالت ضبط به حالت پخش تبدیل می‌شد.

یکی از هدفهای ادیسن در تکمیل «ماشین سخنگو» ماندگاری صدای رجال آن عصر بود که در نظر داشت صدای آنها برای نسلهای آینده باقی بماند. به همین مناسبت نماینده‌ای به انگلستان اعزام داشت و نمایندهٔ او در حومه لندن محلی را برای تشکیل استودیو و نمایشگاه در نظر گرفت که نام آن را «خانهٔ ادیسن» نهاد و پس از استقرار دستگاهها شروع به کار کرد. نام نمایندهٔ ادیسن کلنل «گوراود» بود. خود ادیسن از آمریکا یك استوانهٔ مومی برای نمایندهٔ خود پر کرد و به لندن فرستاد و از او خواست که صدای رجال آن دوران را ضبط کند و برای ادیسن به آمریکا بفرستد. صدای تعدادی از بزرگان آن زمان مانند بیسمارك صدراعظم آلمان ضبط و برای ادیسن فرستاده شد. خود ادیسن حدود بیست سال بعد از ضبط آنها می‌گوید: «تا آنجا که حافظه‌ام یاری می‌کند یکی از دستیاران من از ادواردشاه و نخست ـ وزیر گلادستون و کلوین و بیسمارك گفتارهایی ضبط کرد که اصل آن استوانه‌ها در اختیار او بود. حدود سه سال قبل او در اثر یك حادثه تصادف رانندگی کشته شد و پس از آن نمی‌دانم سرنوشت آن آثار نفیس ضبط شده چه بود و در کجا می‌توان آنها را یافت. چون اگرآن استوانه‌ها یافت می‌شد با تهیه یك ضبط اصلی (ماستر) از روی آنها می‌توانستیم آن گفتارها را برای آیندگان محفوظ بداریم.»

در اینجا لازم به ذکر است که ازاصواتی که در دوره سابق الذکر با دستگاه اولیه ماشین سخنگو ضبط شده و به یادگار باقی مانده است صدای گلادستون (نخست وزیر انگلستان) و خانم فلورانس نایتینگل (مشهور به اولین پرستار جهان) و صدای ملکه ویکتوریا بود. ملکه ویکتوریا در حدود یکصدسال پیش پیامی را برای پادشاه حبشه با صدای خود قرائت کرد که در استوانه مومی ماشین سخنگو ضبط و برای پادشاه حبشه به آفریقا فرستاده شد. پس از آنکه آن پیام به کرات در دربار پادشاه حبشه شنیده شد در اثر کثرت استعمال و عدم مراقبت لازم، آن اثر از بین رفت ولی آثار دیگری ازصدای گلادستون و خانم فلورانس نایتینگل و از این قبیل در دست است. در ضمن یادگارهای ماندنی و نفیس ضبطهای اولیه صدای بزرگترین خواننده جهان «هنریکو کاروزو» را باید ذکر کرد این خواننده که در اصل اهل ایتالیا بود پس از تحصیل آواز در کشورهای مختلف کنسرت داد و به آمریکا دعوت شد و چند سال خواننده اپرای بزرگ مترو پولیتن نیویورك بود. صدای او از نظر وسعت و زیر و بمی در حدود «تنور» یعنی صدای زیر (در مقابل صدای بم) مردان بود و به علت کیفیت صدا و تاثیرانگیزی که در شنونده ایجاد میکرد لقب کبیر گرفت و او را «کاروزوی کبیر» می‌نامند. زمان خوانندگی او مصادف با اختراع دستگاه ماشین سخنگو شد و تعدادی اثر صوتی که با آن دستگاه از آواز او ضبط شده است برای نسلهای بعد باقی ماند. با وجود شیوه کار دستگاههای ضبط اولیه، عظمت صدای او از همان آثار ملاحظه می‌شود که خوشبختانه نگارنده این مقاله آواز او را بر نوار مغناطیسی منتقل کرده و در سنجشهای آزمایشگاهی خود همراه با صدای استادان آواز ایرانی مانند: سیدرحیم، سیداحمدخان (خواننده دوره ناصری)، طاهرزاده، اقبال، تاج و ادیب و تعدادی دیگرطیف

[illegible]

دستخط دوستعلی خان معیرالممالک
در مورد بازیافت اولین آثار صوتی ایران که توسط
دکتر ساسان سپنتا
انجام گرفت

صوتی آنها را اندازه‌گیری کرده با مشخصات اکوستیکی دیگر صدای آنها در کتاب «چشم انداز موسیقی ایران» ذکر کرده‌ام.

ضبط آثار ایرانی

دوره‌ای که در فوق ذکر کردم و تشکیل «خانه ادیسن» در حومه لندن همزمان است با سومین مسافرت ناصرالدین شاه به اروپا، در تابستان ۱۲۶۸ هجری شمسی. یکی از لردان انگلیسی در لندن از ناصرالدین شاه و همراهان او در باغ خود در اطراف لندن پذیرایی می کند. در آن ضیافت، ناصرالدین شاه از مرغی شبیه مرغ مینا که صدای انسان را به خوبی تقلید می کند دیدن کرد و آرایش گلخانه‌ها و حوضخانه و سلیقه صاحب خانه در تزئین ساختمان توجه او را جلب کرده و روزی را سرگرم بوده است! در همان ضیافت ناصرالدین شاه از شخصی آمریکایی یاد کرده است که «ماشین سخن‌گو» و طرز کار آن را برای او به نمایش نهاده بود ولی ناصرالدین شاه نام او را ذکر نکرده است. به احتمال قوی با مطالعات نگارنده این طور استنباط میشود که آن شخص همان «کلنل گوراود» نماینده اعزامی ادیسن به لندن باشد. در آغاز نمایش دستگاه، کلنل خطابه مفصلی در معرفی و طرز کار دستگاه برای ناصرالدین شاه قرائت می‌کند و میرزاملکم خان (ناظم الدوله) سفیر ایران در انگلستان آن را برای ناصرالدین شاه از انگلیسی به فارسی ترجمه می کند و سپس یك قطعه موزیك به وسیله دستگاه مذکور پخش می شود و حاضران از بلندی صدا و واضح بودن صدای ضبط شده تعجب و اظهار رضایت می کنند. پس از نمایشهای فوق کلنل از ناصرالدین شاه می خواهد که چند کلمه‌ای به یادگار در دستگاه صحبت کند تا ضبط شود. ولی او این تقاضا را عملی نمی سازد و به مهدی خان آجودان مخصوص دستور می دهد که دردستگاه سخن بگوید. مهدی خان روز قبل با یکی دو نفر از دوستانش به گردش و عیش و نوش رفته بود و خبر به گوش ناصرالدین شاه رسیده بود و شاه به او تندی کرده بود. پس ازشنیدن دستور شاه و آماده شدن دستگاه، مهدی خان این شعر حافظ را که بی تناسب با واقعه دیروز نبوده است در دستگاه

■ محّل قرار گرفتن منبر مسجد تاریخی امام اصفهان با محاسبات دقیق ریاضی و معماری طوری تعیین شده است که صدای واعظ به طور طبیعی و بدون استفاده از هیچ وسیله‌ای به تمامی شنوندگان کثیر زیر گنبد و اطراف مسجد برسد

■ قربان‌خان، رضاقلیخان، آقاحسین و سیّداحمدخان (تعزیه خوانان تکیهٔ دولت در عهد ناصری) جزو اوّلین کسانی بودند که صدایشان بر صفحهٔ گرامافون ضبط شد

■ اوّلین سفر هنرمندان ایرانی برای ضبط صدا به لندن، و دومین سفرآنان به تفلیس (روسیه) بود. در این سفرها افرادی مانند درویش‌خان، سیدحسین طاهرزاده، اقبال السلطان، عبدالله دوامی و... حضور داشتند.

■... شبی که تا پاسی از نیمه شب گذشته کار ساختن پیکاپ ظریف دستگاه را تمام کردم و آن را به کار انداختم، از شیارهای سینهٔ ظریف موم، صدایی از گذشته‌های دور در اطاقم طنین افکند: صدای استاد زمانه، آقاحسینقلی بود که با لحن دودانگ خسته در پردهٔ سپاهان می خواند...

می خواند:

اگرچه باده فرح بخش و باد گلبیز است
به بانگ چنگ مخور می که محتسب تیز است
صراحتی و حریفی گرت به دست افتد
به عیش کوش که ایام، فتنه‌انگیز است

ناصرالدین شاه گوش مهدی خان را می کشد. سپس کلنل دستگاه را برای پخش آماده می کند و دستگاه شعر حافظ را که مهدی خان خوانده بود با وضوح پخش می کند و مورد رضایت حاضران قرار می گیرد و کلنل وعده می‌دهد که یك دستگاه هم به ناصرالدین شاه هدیه کند.

چندی بعد یکی دو دستگاه به تهران حمل می شود و به تدریج آثار مختلفی ازگفتار و موسیقی و مراسم به وسیله آن ضبط می شود. در این دوره برخی از استادان عصر ناصری هنوز در قید حیات بودند که برخی از آثار اجرایی ضبط شده از نوازندگی یا خوانندگی آنان است.

اختراع صفحه

چندسال بعد از این ایام بر اساس اختراع ماشین سخنگو بوسیله ادیسن و عملی شدن ضبط و پخش صوت مخترع دیگری در آمریکا دستگاهی ساخت که به جای استوانه وروش قدیم از صفحه استفاده می کرد و دیافراگم آن به جای حرکت در طول استوانه دارای حرکت مستقیم در طول شعاع صفحه بود و نام آن را گرامافون نهاد. مهمترین مزیت صفحه بر استوانه آن بود که هم ازنظر حمل و نقل وذخیره کردن کم حجم تر و عملی تر بود و از همه مهمتر صفحه قابل تکثیر بود در صورتیکه استوانه‌های ماشین سخنگو قابل تکثیر نبودند چون صفحه را به مناسبت مسطح بودن می توانستند باماشین مخصوص مانند ماشین چاپ، تکثیر کنند ولی امکان چنین عملی به علت شکل هندسی استوانه برای فرآورده‌های ماشین سخنگو میسر نمی شد ودر واقع هر استوانه‌ای که ضبط می شد «نسخه» یا اثر منحصر به فرد بود و با استهلاك یا شکستن آن، کل اثر برای همیشه از بین می‌رفت. این است که آثار صوتی قبل از صفحه بسیار نادر است و استخراج صدا از آن مستلزم تعهدات خاصی است.

براثر اختراع صفحه و گرامافون و تسهیل حمل و نقل آن و تاسیس کارخانه‌های ضبط و تکثیر صفحه و عرضه صفحات هنرمندان به بازار به سرعت گرامافون جای «ماشین سخنگو» یا فنوگراف را گرفت و معدود دستگاههای فنوگراف و استوانه‌های آن هم در ایران از حیطه استفاده خارج شد و نظر به آسیب پذیر بودن ماده استوانه‌ها که از «موم» ساخته می‌شد آن تعداد معدود که از آسیب شکسته شدن یا ترک خوردن در امان مانده بود غیر قابل استفاده و راکد ماند و آثار ضبط شده در آن که اتفاقا از پنجه نوازندگان نامدار دوره ناصری چون آقا حسینقلی (استاد تار) یا نایب اسدالله (استاد نی) و تعدادی دیگر ضبط شده بود عملا مفقوده تلقی گشت تا حدود شصت سال بعد که در مورد «بازیافت آثار صوتی» استخراج صوت از آنها سخن خواهم گفت.

در اواخر دوره مظفرالدین شاه ماشین سخنگو و استوانه‌های آن حدیثی کهنه شده بود و دستگاه جدید گرامافون و صفحات آن به تدریج به بازار ایران راه یافت در همان ایام یك شرکت خارجی برای فروش گرامافون و ضبط و فروش صفحه موفق شد فرمانی از او بگیرد و در زمستان ۱۲۸۴ هـ.ش مظفرالدین شاه بر حسب فرمانی که متن آن را در کتاب خود آورده‌ام ترویج و فروش گرامافون را به یك شرکت خارجی محول کرد. کمی بعد شرکت مذکور نماینده‌ای به نام خواجه هامبارسون که خانه‌ای در کوچه فیل خانه خیابان لاله زار جنب مدرسه سن لوئی سابق اجاره کرده بود، اطاقی را برای ضبط اختصاص داد که دیوارهای آن را گونی کوبیده بود (که از انعکاس صوت جلوگیری شود) و دستگاه ضبط صفحه را در آن نصب کرد. علت شهرت آن کوچه به فیل خانه آن بود که فیلبانان ناصرالدینشاه فیلها را برای آب دادن به آنجا می‌آوردند و بچه‌ها غالبا سر به سر فیل‌ها می‌گذاشتند که آنها با خرطوم خود به بچه‌ها آب بپاشند و این، برای رهگذران و اهالی محل خالی از تفریح نبود. خواجه هامبارسون به تدریج تعدادی صفحه از نوازندگان خوانندگان، تعزیه خوانها و برخی قطعات تاتر و نیز گفتارهایی از دوران قاجار در صفحه ضبط و برای تکثیر به خارج از ایران فرستاد که پس از چند ماهی هر کدام تکثیر و به بازار ایران عرضه می‌شد از جمله آثاری از قربان خان، رضا قلیخان و آقا حسین تعزیه خوان و سیداحمد خان که همه از تعزیه‌خوانان تکیه دولت در عهد ناصری بودند و نیز قلوت اکبر خان، تار میرزاغلامرضا شیرازی ودرویش خان و قره نی قلیخان یاور و تعداد دیگری از نوازندگی هنرمندان آن دوره مضاف بر برخی قطعات فکاهی مانند صدای شیخ شیپور دلقك مخصوص ناصرالدین شاه و غیره در آن صفحات ضبط گردید. در اواخر دوره قاجار قبل از شروع جنگ جهانگیر اول دو سفر هنرمندان ایرانی برای ضبط صفحه به خارج از ایران مسافرت کردند. سفر اول آنان برای شرکت در جشن کارخانه «هیزماسترزویس» که سازنده گرامافون وصفحه بود به لندن انجام گرفت و هنرمندان ایرانی درویش خان (تار) حبیب الله شهردار (پیانو) سید حسین طاهرزاده، (آواز) رضاقلی خان (آواز) حسین هنگ آفرین (ویلن) و باقرخان رامشگر (کمانچه) در لندن تعدادی صفحه ضبط کردند. سفر دوم هنرمندان ایرانی به تفلیس (روسیه) بود. در آن سفر هم درویش خان، باقرخان، طاهرزاده، اقبال السلطان و عبدالله دوامی (آواز) صفحاتی ضبط کردند. که تعدادی به ایران آمد و تعدادی هم بمناسبت جنگ جهانگیر اول از بین رفت.

ضبط آن صفحات بدون برق و به طریق اکوستیکی بوده است. پس از پایان جنگ جهانگیر اول و انقراض سلسله قاجاریه در سالهای اول قرن حاضر هجری شمسی با روی کار آمدن هنرمندان جدید و بویژه بعد از آغاز دوره دوم ضبط صفحه در ایران آن صفحات دوره قاجار هم از حیطه استفاده خارج شد. در دوره دوم ضبط صفحه که به تدریج ضبط صفحه با برق جایگزین روش قدیمی شد و تا قبل از آغاز جنگ جهانگیر دوم (سال ۱۳۱۸ هـ. ش) ادامه داشت آثاری از هنرمندان نسل بعد مانند مرتضی نی‌داود، حبیب سماعی، علینقی وزیری، ابوالحسن صبا و تعدادی دیگر ضبط گردید که آنهم با شعله‌ورشدن جنگ جهانگیر دوّم متوقف شد. در جنگ جهانگیر دوم کارخانه‌های سازندهٔ آن صفحات براثر بمباران در لندن و برلین ازبین رفت و در نتیجه قالبهای آن صفحات منهدم شد. از طرفی با گشایش رادیو در ایران (تهران) و آمدن دستگاههای رادیو و به ویژه پس از تبدیل دور (سرعت) دستگاههای گرامافون برقی و آمدن صفحات ریزشیار ۴۵ دور و ۳۳ دور، صفحات ۷۸ دور قدیم که از نظر مادهٔ ساخت هم شکننده بود به تدریج غیر استفاده ماند. ازطرفی برنامه‌های ساده‌پسند رادیو و هجوم بی‌هنران فرصت طلب برای اشغال برنامه‌های رادیویی بویژه در سالهای ۱۳۳۳ هـ. ش به بعد و جذب سلیقه عامه مردم از طرفی و از طرف دیگر اختراع دستگاه ضبط و پخش نوار مغناطیسی به ویژه سیستم کاست و آمدن آن به بازار ازحدود بیست و پنج سال پیش کلا بساط استفاده از صفحه را برچید. در آن ایام که در حدود نیم قرن ازآثار صوتی مذکور می‌گذشت، هنگامی که حفظ ردیف و آشنائی با شیوه نوازندگی یا خوانندگی هنرمندان قدیم برای علاقمندان مطرح می‌شد بر اثر اشکالات فنی و تغییرات ساخت و کار دستگاهها و بی‌مبالاتی و نبودن آرشیو رسمی، دسترسی و استفاده ازآثار استادان قدیم با اشکال فراوان روبه رو بود. روح‌الله خالقی در سرگذشت موسیقی ایران جلد اول می‌نویسد: «برای مطالعه روش موسیقی دانها دو وسیله بیشتر دردسترس نیست، صفحه گرامافون، واثری که نوشته شده باشد. ازبعضی نوازندگان صفحه‌ای موجود نیست یا اگر هم باشد آنقدر کهنه و سوزن خورده است که چیز درستی از آن درك نمی‌شود.»

استخراج صوت از اولین آثار صوتی

باتوجه به آنچه ذکر شد با گذشت زمان نسبةً طولانی از آغاز ضبط صدا در ایران در همان سالهای دهه ۱۳۳۳ هم شنیدن نمونه‌هایی از ساز یا آواز استادان قدیم حتی از صفحات گرامافون به سهولت میسر نبود. نگارنده که در ساعات فراغت از کار و تحصیل به فراگرفتن موسیقی رغبت داشتم غالبا از استادان خودم مانند شادروانان علینقی وزیری، روح الله خالقی، ابوالحسن صبا،... وصف نوازندگی و شیوه اجرای استادان قدیم مانند آقاحسینقلی، میرزاعبدالله، نایب ودیگران را می‌شنیدم و به تدریج برای آشنائی با سبك و شیوه کار آنان جای خالی آشنایی مستقیم با اثر اجرائی آنان را حس می‌کردم. به همین مناسبت حتی با صرفه‌جویی از هزینه تحصیلی خود شروع به خریدن صفحات گرامافون قدیم کردم. در آن زمان (و اکنون هم) محل خاصی برای خرید اینها وجود نداشت این است که به تدریج در هر کجا مغازه سمساری یا بساط اندازکنار خیابان بود به جستجوی آن صفحات می‌پرداختم. چه بسا اثری نفیس (صفحه) از پنجه حبیب سماعی را که از زیر جعبه و پایه منقل مغازه سمساری بیرون می‌کشیدم که به علت بی‌مبالاتی شکسته یا شیارهای ظریف صفحه خراش خورده بود و به ناچار باز به تجسس خود ادامه می‌دادم تا پس از چند سالی تعدادی از صفحات اولیه دوره قاجار و بعد فراهم شد و با استفاده ازاطلاعات فنی خود (الکترونیك) که مستلزم مشاغل فنی من بود آنها را با تمهیدات خاص به روی نوار ضبط و بر مبنای آن آثار از ۱۲۳۶ به بعد طی سلسله مقالاتی در مجله‌های تخصصی مانند ماهنامه «موزیك ایران» به تحلیل مکتبهای موسیقی ایرانی و تعیین سبك استادان قدیم نام‌آور آن پرداختم. روزی روح الله خالقی که با کار و مقالات من آشنا بود بهنگام شنیدن نواری که از صفحه‌های قدیم تهیه کرده بودم گفت: «شما که این صفحات سوزن خورده را با تمهیدات فنی به این خوبی روی نوار آورده‌اید آیا می‌دانید که آثاری هم قبل ازاختراع صفحه در ایران وجود دارد که از استادان دوره ناصری چیزهائی روی آنها ضبط شده.؟» گفتم: «با دستگاه و طرزکار فنوگراف آشنائی دارم ولی ازآثاری که میفرمائید در ایران ضبط شده و استوانه‌های فنوگرافی که در بردارنده آثار استادان دوره ناصری است بی‌خبرم» خالقی گفت یکی از دوستان من که پیر مرد ادیب و هنرمندی است و نقاشی خوب می‌داند خودش و پدرش از رجال دوره ناصرالدینشاه و پدرش داماد ناصرالدینشاه بوده است. پدرش در آن دوره دستگاه فنوگراف را برای ناصرالدینشاه به کار می‌انداخته و به ضبط و پخش آن وارد بوده و تعدادی استوانه‌های مومی از آثار صوتی آن دوره از ساز و آواز استادان درجه اول عهد ناصری ضبط کرده است. پس از درگذشت او چون کسی به طرز کار آن دستگاه وارد نبوده آن آثار را که نهاده شده بود تا اینکه چند سال قبل دو سه نفر به ابتکار علاقه نشان دادند و نزد او رفتند و پس از مدتی صدای دستگاه که درنیامد، دستگاه اصلی را هم خراب کردند و تعداد زیادی از لوله‌ها (استوانه‌ها) بر اثر آزمایشها آسیب دید. به هر حال اگر بخواهی شما را به او معرفی کنم، ببین چکار میتوانی بکنی. چون از آن ضبطهای اولیه می‌توان با اصل ردیف اجراشده بوسیله پنجه استادان نام‌آور گذشته آشنا شد و جالب است» به معرفی خالقی درسال ۱۳۳۸ به منزل آقای دوستعلی خان معیرالممالك رفتم. ایشان در محلی به نام «باغ معیر» (پشت بازارچه معیر) که در آن زمان دیگر باغی باقی نمانده بود و منزل مسکونی شده بود اقامت داشت. پدر وی دوست محمدخان معیرالممالك داماد ناصرالدینشاه و از دولت مردان آن عصر بود، و او پسر

عصمت الدوله دختر ناصرالدین شاه بود. پس از ملاقات با ایشان که مردی حدود هشتادساله به نظر می‌رسید و بسیار مودب و خوش بیان بود، مقصود خودم را بیان داشتم و ایشان اظهار داشت پدر من (مرحوم دوست محمدخان) به مناسبت اینکه داماد شاه بود و مشاغل دیوانی داشت با بیشتر رجال و هنرمندان عصر ناصری مراوده داشت و طرز کار فنوگراف را هم می‌دانست و آن را برای شاه به کار می انداخت ولی بعد خودش دستگاهی جدا تهیه کرد که شرح آن خواهد آمد و تعدادی استوانه‌های مومی از نوازندگی و خوانندگی هنرمندان عصر ناصری ضبط کرد. پس از درگذشت او ماها درست به کار دستگاه واقف نبودیم و بر اثر مسافرتها و غیره آن را در انبار نهاده بودیم تا چند سال پیش دو سه نفر از آشنایانم اظهار علاقه کردند آن را به کار اندازند. دستگاه که به کار نیفتاد هیچ، دیافراگم آن را هم که برای تعمیر به آمریکا بردند گم کردند و تعدادی از استوانه های مومی که برای آزمایش بردند یا به کار گرفتند، شکسته و معیوب کردند به طوری که اکنون اسکلت دستگاه و مقداری استوانه فرسوده بازمانده است و شما هم ضمن اظهار خوشوقتی از دیدارتان وقتتان را برای این کار هدر ندهید!» پس از مقداری صحبت چون دیدم اصرار فایده ای ندارد موضوع صحبت را به موسیقی کشیدم وقتی فهمید ضمن تحصیلات دانشگاهی در ساعات فراغت به موسیقی پرداخته، شاگرد علینقی وزیری و صبا بوده‌ام از آنها خاطراتی نقل کرد بخصوص از صبا که در آنزمان دوسالی بود فوت شده بود خاطراتی گفت. من از او خواستم اجازه دهد هفته بعد هم به دیدارش بروم. هفته بعد در وقت مقرر دستگاه ضبط صوت نواری (ریل) سنگین وزنی که داشتم (چون هنوز کاست به بازارنیامده بود) برداشته با یك نوار از تار درویش خان و تعدادی دیگر که از صفحات گرامافون قدیم ضبط کرده بودم با چند خط اتوبوس و تاکسی به منزل او رفتم. مرحوم معیر پس از شنیدن تار درویش خان و آواز سیداحمدخان که با وضوح و با صدای صاف از صفحه روی نوار آورده بودم تاحدی تغییر عقیده داد و بخصوص وقتی فهمید که به کارهای فنی وارد هستم قول داد که دستور دهد وسایل فرسوده فنوگراف و استوانه‌ها را از زیرزمین بیرون آورده به نظر من برساند. پانزده روز بعد آنها را آماده کرده بود. با اولین بررسی مشاهده کردم که دستگاه او قابل تعمیر و استفاده نیست. یکی دو استوانه که محتوای آن (که روی برچسب آن نوشته شده بود) دارای اهمیت زیاد نبود امانت گرفته و پس از چندماهی با ساختن و سوار کردن دستگاهی که بتواند استوانه‌های معیر را (با آن ابعاد) بگردش درآورد و با ساختن پیکاب الکترونی دست‌ساز که خود ساخته بودم صدای آن استوانه‌ها را که براثر گذشت زمان شیارهای مومی واجد صوت آن دانه زده بود، استخراج و روی نوار ریل ضبط و به منزل مرحوم معیرالممالك بردم. او پس از شنیدن آن نمونه‌ها بسیار خوشحال شد و بعد از آن به تدریج تعدادی از آنها را در اختیار من قرار داد که بازیافت صوتی می کردم و به روی نوار می‌آوردم. در بین آن استوانه‌ها آثار اجرایی: تار آقاحسینقلی، نی نایب اسدالله،... و تعداد دیگر که از حوصله این مقاله خارج است وجود داشت.

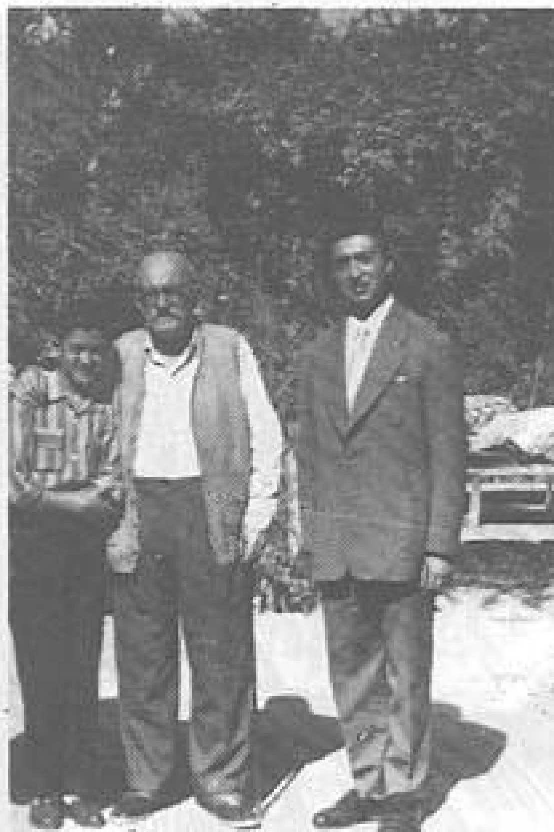
پخش آثار صوتی استادان عصر ناصری

پس از کشف آثار سابق‌الذکر چند مصاحبه رادیویی با اینجانب ترتیب داده شد و چند فیلم تلویزیونی از توضیحات و طرز کار من تهیه شد و نمونه‌هائی از ساز و آواز استادان عصر ناصری را که تاکنون از دستگاه ارتباط جمعی (رادیو یا تلویزیون) پخش نشده بود با توضیح شیوه کار و مکتب آنان برای استفاده علاقمندان در برنامه‌های مذکور ارائه کردم. چون ممکن بود علاقمندانی بخواهند آثار استادان مذکور یااحتمالا توضیحات بنده را ضبط کنند از این نظر در روزنامه‌های کثیرالانتشار عصر قبلا برنامه را با «عنوان جداگانه» اعلام می‌داشتند. به طور مثال در روزنامه اطلاعات و کیهان پنجشنبه ۱۳۵۱/۳/۱۱ زیر عنوان «سرود ملی عصر ناصرالدین شاه را امشب ساعت ۹/۳۰ از جنگ شب رادیو خواهید شنید» شرحی راجع به اینکه این آثار برای اولین بار با توضیح نگارنده این مقاله عرضه خواهد شد نوشته و به چاپ می‌رسانیدند.

در هنگامی که مشغول ساختن دستگاه برای استخراج صوت آن آثار بودم گاه تا نیمه‌های شب کار می‌کردم. شبی که تا پاسی از نیمه شب گذشته کار ساختن پیکاب ظریف دستگاه تمام شد و آن را روی دستگاه نصب و به کار انداختم، از شیارهای سینه ظریف موم صدایی از گذشته‌های دور در اطاق من طنین افکند. آن صدای استاد زمانه آقاحسینقلی بود که با لحن دودانگ خسته در پرده سپاهان چنین میخواند:

نصیحتی کنمت بشنو و بهانه مگیر
که این حدیث ز پیر طریقتم یاد است
مجو درستی عهد از جهان سست نهاد
که این عجوزه عروس هزار داماد است

مرحوم معیرالممالك (دوستعلی خان) پس از استخراج و کشف اصوات مذکور که حدود شصت سال مفقوده تلقی شده بود بنا به تقاضای نگارنده شرح تمجیدآمیزی به خط خود نوشتند که فنوگرافی که از قدیم بوده و لوله هائی که دیگران خواستند راه بیندازند وموفق به استخراج صوت آنها نشده اند توسط ساسان سپنتا استخراج صوت شد و «تا یکدرجه که بهتر از آن نمیشد روی نوار آورده بودند» عکسی هم به یادگار با ایشان گرفتم که ضمن این مقاله ملاحظه می‌شود. آنچه ذکر شد با صرفه‌جوئی از هزینه شخصی و در ساعات فراغت خارج از کارهای موظف روزانه، انجام گرفت. اکنون که ازمقاله‌ها و مصاحبه‌های سابق الذکر اینجانب مدت زمانی حدود یك نسل گذشته است شاید مطالب فوق برای خوانندگان علاقمند ادبستان از نسل جدید که دسترسی به مقالات و مصاحبه‌های آن زمان من برای آنان به سهولت میسر نیست تازگی داشته و خالی از لطف نباشد بویژه که در مصاحبه مندرج در شماره مرداد ۱۳۷۱ ادبستان که بخش زیادی از آن در مورد مطالب فوق و کار استخراج صدا از فنوگراف بود که توسط این بنده انجام گرفته بود و ذکری هم از بنده نکرده بودند، انگیزه ای شد تا باز با خوانندگان عزیز ادبستان ارتباط نوشتاری حاصل کنم.



دکتر ساسان سپنتا ـ دوستعلی معیرالممالك
(سی و چند سال قبل)

● بُخارای من، شهر من

یادداشتهای سفر به بُخارای افسانه‌ای

ماباوجود سنگ ملامت سلامتیم!

● دکتر مهدی کیوان ـ استاد دانشگاه اصفهان



سپاس و ستایش خدای تعالی جل جلاله، که آفریننده جهان است، و دانندهٔ نهان است. روزی دهنده جانوران است. دارنده زمین و آسمان است.

«مقدمهٔ تاریخ بخارا ـ ابوبکر محمد نرشخی»

هنگامی که از زمینهای خشك ایران و صحراهای شنی ترکمنستان قدم بیرون می‌گذاری به تپه، ماهورهای سرسبز و پرگیاه و دشتهای سیراب از صدها زرافشان رود، و مولیان جوی می‌رسی. این سرزمین خاستگاه یکی از کهن‌ترین فرهنگ‌های بشری است. اگر تاریخ «ایران بزرگ» را به دقت خوانده باشی، آن زمان که به کنار رود «آموی» می‌رسی و کشتزارهای خرم و باغ‌های سرسبز آنجا را به تماشا می‌نشینی و دمی در بستر ریگهای پرنیانی دو دریای «سیحون» و «جیحون» می‌آرامی، آنگاه متوجه خواهی شد که چرا در گذشته جهانگشایان نامدار برای تصاحب این «زمین پربرکت» آن همه جنگ آفریده‌اند. و چرا این سرزمین هیچگاه از تهاجم اقوام مختلف درامان نبوده است.

در فروردین امسال به دنبال تجزیه کشور شوروی سابق و به خرمی افتتاح روابط دیپلماتیك میان ایران و سه جمهوری «ترکمنستان»، «ازبکستان» و «تاجیکستان»، ما معلمان دانشکده ادبیات و علوم انسانی از دانشگاه اصفهان، بنابه دعوت دانشگاه دولتی شهر «دوشنبه» به سرزمین باستانی «ماوراءالنهر» قدم گذاشتیم تا ضمن انجام یك دیدار علمی، پیام دوستی خود و هموطنان عزیزمان را به مردم شریف آن دیار برسانیم. این فرصت مغتنمی بود که در سایه آن موفق شدیم تا ضمنِ زیارت دو شهر «بخارای شریف» و «سمرقند بلندآوازه»، به علت انهمه جنگ و جدال بر سر تسخیر آن دو دیار پرنعمت، ازنزدیك و به نحو ملموسی، پی ببریم. برای ما معلمان «تاریخ و ادب فارسی» که بعضا سالهای درازی در کلاسهای درس درباره «بخارا» و «سمرقند»، این بخشش کریمانه خواجه حافظ به نازنین شیرازیش،[۱] بسیار سخن گفته بودیم، پاداش شایسته‌ای بود که به یمن آنهمه کار و زحمت، نصیب شد. خاصه که بازی چرخ زمان نوبت این سیاحت رادر فروردین ماه وآغازش را به روز نوروز معین کرده بود.

همین که سرسبزی واعتدال هوای بخارا را دیدم پنداشتم گویی این پدران بخاراثیمان بودند که برای اولین بار «نوروز فرخنده» را در اول فروردین قرار دادند وآمدنش را جشن گرفتند، وگرنه «نوروز پارس» که به گفته شیخ اجل سعدی، «لول اردیبهشت ماه جلالی»[۲] بوده است!

از «عشق آباد» پایتخت ترکمنستان،[۳] عازم بخارا شدیم، بدان جهت که اجازه توقف در ترکمنستان و ازبکستان[۴] را قبلا تدارك ندیده بودیم. بنابراین بایستی از خاك این دو جمهوری به صورت «ترانزیت» و به سرعت عبور می‌کردیم. بنابر این از حاشیه شهرهای بین راه مثل «تجند»، «مرو»، «قره گل»، «چهارجوی»[۵] و از پل عظیم و متحرك «جیحون» گذشتیم. راه خلوت بود ورفت وآمداصلی راماشین‌ها و تراکتورهای کشاورزی تشکیل می‌دادند که اغلب با تأنی و آرامش فوق العاده‌ای مشغول آمد و رفت بودند. پلیس شهرهای بین راه نیز همه جا با ما بود و گویی در بردن وراندن ما شتاب داشت! گهگاهی ازشدت وظیفه شناسی آنان دلتنگ می‌شدیم ولی از این کارشان بهره‌های فراوان بردیم، چرا که علائم راهنمایی و نام شهرهای بین راه ناکافی وآن هم به رسم الخط روسی بود. اگر راهنمایی آنان نبود، با توجه به بعضی از خصائص تاریخی مربوط به «آئین سفر»، معلوم نبود راه به کجا می‌بردیم. از کارمند سفارتخانه کشورمان در «عشق آباد» درباره نقشه راهها سراغ گرفتیم. ایشان با لهجه شیرین آذربایجانی و لبخندی معنی‌دار گفتند:

«خیرجانم در اینجا از این چیزها خبری نیست!» و ما هم که ناچار غریب بودیم وضمنا دیری است که برخی از ما «ندانستن» را بر «پرسیدن» ترجیح می‌دهیم، تصور کردیم، حتما ایشان به لحاظ نوع مسئولیتشان وظایف خود را می‌دانند. ولی به زودی معلوم شد که در «شوروی سابق» اطلس راههای اتومبیل رو هم وجود دارد. در ایستگاه پمپ بنزین «دهقان آباد» از شهرهای ازبکستان، یکی از همسفران از راننده کامیونی درباره وضع راهی که در پیش داشتیم سئوال کرد. راننده با گشاده‌رویی «اطلس مرغوبی» به ما بخشید که در طول سفر راهنمای مطمئنی برای هیات ما شد. پلیس ترکمنستان و ازبکستان با تعقیب و راهنمایی مقرر، گاهی کمی تلخی در کام ما مسافران مشتاق زیارت «تاریخ» می‌ریخت. به رفتار پلیس ایرادی نداشتیم، اما مساله این بود که ما توقف موقت در این بلاد دور را برای خود نوعی «حق دائمی و تاریخی» می‌انگاشتیم و بر این باور بودیم که هم کیشی و هم زبانی ما با اهل ماوراءالنهر بالاتر از مقررات امنیتی است. اما چه غم که توصیه «در دل دوست به هر حیله رهی باید کرد»[۶] را می‌دانستیم. بنابراین به لطف «گز و آب نبات» اصفهان و «پسته» رفسنجان و «سیگار ایرانی» در دل آن مهربانان راهی می‌یافتیم و اجازه توقف‌های ضروری را با خوشرویی می‌گرفتیم. هرچند دیگر آن انضباط آهنین قدیم وجود ندارد، ولی ظاهرا، هنوز در کشورهای

«شوروی سابق» جایی برای تمناهای خصوصی و دلخواه وجود ندارد. مثل اینکه همچنان چشم‌های نگران مجسمه‌های بانیان «سوسیالیسم روسی» که بسیاری از آنها هنوز سرپا هستند، مراقب اوضاع و احوال درحال دگرگونی هستند.

بعد از پیمودن بیش از هشتصد کیلومتر مسافت بین عشق آباد و بخارا، در حالی که همه ما از طولانی بودن سفر و بی‌خوابی تمام شب به سختی دچار کوفتگی جسم و ملالت خاطر بودیم؛ به صبحگاهان زیبای نوروزی، خود را در سواد «بخارای شریف» یافتیم. یکی ازهمسفران بانگ برداشت که: «این بخارا منبع دانش بود.»[۷] در یک دم همهٔ خستگی‌ها و رنج‌های سفر از یادمان رفت. یاران که دیدهٔ پاکشان از زیارت شهر بخارا و «طرازیان» وادی زرافشان[۸] روشنایی بیشتری یافته بود از شوق رسیدن به پا خاسته، نوروز در بخارا را بهم تبریک گفتند و به احترام دیدار از شهر رودکی شاعر و بوعلی سینای حکیم با صدای پرطنین آواز برآوردند که:

بوی جوی مولیان آید همی
یاد یار مهربان آید همی
ای بخارا شاد باش و دیرزی
میرزی تو شادمان آید همی
میرماه است و بخارا آسمان
ماه سوی آسمان آید همی[۹]

پلیس شهر «چارجوی» کاروان ما را در دروازهٔ بخارا تحویل پاسبانان این شهر داد. شگفتا که نگهبانان بخارایی در اثر همدمی با سکنهٔ این «کهف‌الاسلام» بیشتر «خوی نیکان» داشتند. رفتار آنها با ما مؤدب‌تر و صمیمانه‌تر از سایرین بود. به یاد ترجمهٔ شعر ابومنصور عبدونی شاعر عرب افتادم: «اصیلترین اسب وقتی به بخارا بیاید الاغی بیش نیست!»[۱۰]

به دستور پلیس ما را به «شهر کهنهٔ بخارا» بردند و درمیدان بزرگ «ارک» قدیمی شهر، ابتدا سرشماریمان کردند و سپس اجازه دادند از ماشین‌ها پیاده شویم، و بعد از آن یك اجازهٔ توقف شش ساعته را برای گردش در شهر، عنایت کردند.

شهر قدیم بخارا شکوهی دوچندان داشت، اثر خرمی «نوروز» و جشن آن در هر کس و هر کجا پیدا بود. میدان را آراسته بودند به «یاقوت سرخ و مرجان، به عز و ناز چون عروسی که به خانهٔ شویش برند[۱۱]» اهل بخارا همه با جامه‌ها و تن‌پوشهای رنگارنگ، که لباس سنتی آنها است. دست افشان و پای کوبان در جشن نوروزی شرکت کرده و به زبان خوش «تاجیکی» این سرود را می‌خواندند:

نوروزتان پیروز باد / هر روزتان نوروز باد!

مردم این بلاد، «جشن نوروز» را نه در پس و پشت دیوارهای بلند خانه که در کوچه و بازار با همشهریانشان برگزار کرده‌اند. از خود می‌پرسم: آیا این رسم، در زمرهٔ رسوم ایرانیان کهن بوده یا این نگرش و طرز تلقی اخیر «اجتماع گرایانه» باعث شده که آنها نوروز را به کوچه و بازار کشانده و به آن خصلت جمعی بدهند؟

همهٔ دوستان خوشحال از این اقبال بلند، با آرامش خود را در خیل میلیونی نوروزیان بخارا رها ساختند، شادمان از اینکه در خارج ازوطن مردمی را یافته‌ایم که به زبان مادریمان با ما سخن می‌گویند. به این لحاظ تنی چند از همسفران، سخن‌های بسیار گفتند. البته «تاجیك» زبانهای بخارا نیز از این بابت که برادران ایرانی و مسلمان خود را بعد از سالها فراق و دوری، می‌دیدند صمیمانه اظهار خوشوقتی و شوق می‌کردند.

من هم به اتفاق تنی چند از دوستان و احمد (نام جوانی اهل بخارا که مادرش ایرانی‌الاصل بود و از آغاز ورودمان به بخارا با ما همقدم شد) به مرکز جشن رفتیم تا ضمن مشاهده و سیاحت به یادگار، از مراسم عکسی تهیه کنیم.

با شادی و جست و خیز کودکانه‌ای از میان جمعیت به پیش می‌رفتیم که از بلندگوی جشن بدون مقدمه این صدا را شنیدیم که: «اکنون یك برادر ایرانی خواهد سخن گوید»

مجری برنامه‌های جشن ورود هیأت ما را به بخارا خوش آمد گفت و از ما درخواست کرد که در بارهٔ «نوروز ایرانی» برای بخارائیان حرف بزنیم. یاران با دعای خیر مرا برای ایراد خطابه، فرستادند. احساس کردم چقدر شادی آفرین وزیبا است به وقت نوروز در بلندای میدان ارك بخارای شریف «عید سعید نوروز» را به اهل خوب نظر و خوش منظر بخارا تبریك گفتن.

امر دوستان را شنیدم. سلام هیأت علمی دانشگاه اصفهان و مردم ایران را به برادران «تاجیك» و بخارایی عرض نمودم و سال نو را تبریك گفتم. مختصر صحبتی در بارهٔ نوروز در ایران و لزوم هم‌زبانی و هم‌دلی بیشتر بین مسلمانان و فارسی‌زبانان تقدیم حضورشان نمودم. سخنان خود را با شاهد آوردن سه بیت از سعدی شیرین کلام خاتمه دادم:

درخت غنچه برآورد و بلبلان مستند
جهان جوان شد و یاران به عیش بنشستند
کسان که در رمضان چنگ می شکستندی
نسیم گل بشنیدند و توبه بشکستند
بساط سبزه لگدکوب شد به پای نشاط
زبسکه عارف و عامی به رقص برجستند[۱۲]

جمعیت حاضر با کف زدن و هورا کشیدن، نسبت به ایران و ایرانی ابراز احساسات نمود. بعد از پائین آمدن از سکوی خطابه، احمد ـ همان جوان بخارایی ـ اولین کسی بود که خودش را به من رساند و با شادی گفت «تاجیکان بخارا بیش از شصت درصد کلامت را فهمیدند!»

سفر چیز خوبی است، افسوس که عمرش کوتاه است. خاصه که نگهبانان تو پاسبانانی باشند که قبلاً سالیانی متمادی، آموزشهای حزبی و ایدئولوژیك هم دیده باشند. این مأمورین پیوسته سرآمدن وقت دیدار را، البته با نزاکت، به یادمان می‌آوردند. فرصت کم بود و اعمال بسیار. هنگام ترك میدان و مراسم، چندین بخارایی ایرانی تبار با لبی خندان واصراری فراوان از نوع «ایرانی آن» برای صرف ناهار در کنار «سفرهٔ هفت‌سین» خود از ما دعوت کردند. سری به خانهٔ «عبدالله» که از بخاراییان ایرانی تبار بود زدیم، حال و هوای خانه‌های خودمان را به وقت نوروز داشت.

اجداد ایرانی این بخاراییان از قدیم‌الایام برای کسب وکار و تجارت بین ایران و ماوراءالنهر آمدوشد می‌کردند.

پس از پیروزی انقلاب اکتبر ۱۹۱۷ و تأسیس اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی، نه تنها سفرهٔ تجارت بین دو همسایه برچیده شد، که شهروندان ایرانی و ساکنان ماوراءالنهر نیز نتوانستند به کشورهای خود برگردند. امروز نوادگان آن کارگران و بازرگانان ایرانی در شهرهای مختلف ماوراءالنهر کلنی‌ها [و اجتماعات] ایرانیان شیعی را تشکیل داده‌اند. این مردم کم‌وبیش به سنت‌های قومی و ملی خود پای بند هستند و به داشتن احساسات عاطفی مشترك با مردم ما به خود می‌بالند.

خانه «عبدالله» میزبان ما که به گفته خودش مالکیت آن به خانواده‌اش تعلق داشت، بی‌سروسامان نبود. زندگی جمع‌وجور و کم‌وبیش آبرومندی داشت. پیدا بود جامعهٔ آنها نه به مرحلهٔ تولید انبوه رسیده و نه به بیماری مصرف‌زدگی گرفتار شده است. ظاهراً سوسیالیسم تنها توانسته است حداقل رفاه امروزی را در سطح یك جامعهٔ کشاورزی آسیایی، برای مردمش فراهم سازد. البته بعد از تغییرات اخیر و تجزیهٔ اتحاد شوروی سابق، تدارك آن حداقل رفاه مادی هم به طور جدی به خطر افتاده است. اما به گفتهٔ استادان دانشگاه دوشنبه و نیز به اعتقاد استاد ریاضی‌دان دانشگاه سمرقند (که در این باره با آنها گفتگو کردیم) جمهوری‌های مسلمان‌نشین «آسیای میانه» سرانجام بر مشکلات خود فائق خواهند آمد وروزهای پر از رفاه و سعادت به زودی از راه خواهند رسید.

گفتگو و اظهارنظر در بارهٔ مسایل و موضوعات اقتصادی و رفاه مادی قطعاً از حوزهٔ صلاحیت و درك صاحب این قلم بیرون است، تنها به دلیل وجود تاریخ و فرهنگ مشترك، ممکن است بتوان در بارهٔ هویت فرهنگی و بحران (بالقوه) موجود در بیشتر گروههای قومی و قبیله‌ای سکنهٔ ماوراءالنهر سخن گفت.

بدون تردید این سیر سنگین گذر زمان گذشته است که عملاً بر اوضاع زمان حال و حتی آینده اثر می‌گذارد.

و حقیقت این که پیشینهٔ فرهنگی و اجتماعی ماوراءالنهر از فرهنگ و زبان و سنت و اعتقادات مذهبی گرفته تا حافظهٔ تاریخی و ویژگیهای ملی و قومی و تاریخی این سرزمین با شکل اجتماعی خاستگاه سوسیالیسم اروپایی و تاریخچهٔ سوسیالیسم در این سرزمین تفاوت دارد و یکی از این دو پیشینه نمی‌تواند به نفع دیگری خود را انکار و یا حذف نماید.

هم اکنون در ماوراءالنهر وضع فرهنگی خاصی وجود دارد: ترکیب غریبی از اسلام دورافتاده از کشورهای هم‌مرزمسلمان، همراه با بعضی سنت‌های ملی و قومی گسسته از تاریخ و سنت خراسان و ماوراءالنهر قدیم و میانه، و نیز سوسیالیسمی که در سالهای گذشته به صورت تنها «آلترناتیو» علیه استبداد تزاریسم روس و ارتجاع داخلی مورد پسند نخستین تجدد خواهان این سرزمین واقع شده بود. این ساختار فرهنگی و این عناصر نامتجانس در دهه‌های اخیر به تدریج و به زور تبلیغ و تهدید و ارعاب، در یکدیگر ادغام شده است، و البته به نفع سوسیالیسم! بعد از تحولات سیاسی اخیر، این ترکیب غریب، درحال دگرگون شدن است و آنچه مسلم است، این که کار به سادگی فیصله نخواهد یافت، زیرا در بعضی موارد روند این تغییرات به صورتی کمدی ـ تراژیك در آمده است. در بسیاری از

شهرها و روستاها، مجسمهٔ قهرمانان انقلابی عصر سوسیالیسم را پایین آورده اند ولی در مورد جایگزینی برای آنان، هنوز حیرانند. از خیابانهای بخارا نام مارکس، پلخانف و گورکی را برداشته اند و به جای آن نام امیر اسماعیل سامانی، رودکی و ابن سینا را نهاده اند، ولی تغییر نامها تنها می تواند مقدمه و سرآغاز یك راه طولانی و صعب العبور برای انجام دادن اصلاحات بنیادی باشد.

... پس از هشت ساعت سیر و سیاحت در «بخارای کهنه»، سرانجام پلیس، دوستان همسفر را از نقاط مختلف شهر در واقع ذانه جین کرد و به خارج ازشهر «برتابانید»(۱۳). ولی این سیاحت به همین جا ختم نشد و در بازگشت از تاجیکستان(۱۴) به همت و توصیهٔ یکی از استادان دانشگاه دولتی دوشنبه از شهربانی بخارا، اجازه یافتیم تا شبی را در این قبة الاسلام شرق به روز آوریم. شب را در هتل مجلل و ممتاز «بخارا» با آسایش و آرامش بی سابقه ای گذراندیم. هتل در فضای باز و زیبایی درمرکز «شهر جدید» قرار داشت. شهر جدید که یقیناً در سالهای پس ازانقلاب بنا شده، شهری با آب و رنگ اروپایی است، درحالی که «بخارای قدیم» هنوز هویت و بافت کهنش را حفظ کرده است. کوچه های باریك، خانه های بالاخانه دار با دیوارهای بلند، جوی های عریض و پرآب باچنارهای بلند در دو طرف، بازار مسقف با چهار سوقهای گنبددار آجری، دکانهای پله دار قدیمی، مغازه های سمساری، غذافروشی های کنار میدان و حتی زنان و مردانی که لباس مد روز به تن نداشتند، چهرهٔ بخارای کهن را آراسته است. پارك(۱۵) وسیع و زیبایی مزین به مجسمه های گوناگونی از مشاهیر تاریخ ماوراء النهر و قهرمانان نامدار و بی نام «خَلقی» و مشعل همیشه نورانی بنای یادبود «سرباز گمنام» بین دو بخش «قدیمی» و «جدید» شهر احداث شده است.

شهر جدید تقریباً حال و هوای شهرهای آرام و تمیز درجه دوم اروپایی را دارد، با دو تفاوت درزمینهٔ شهرسازی:

۱ـ معماری و بافت شهرهای جدید «غربی» محصول نظم سرمایه داری حاکم در طول دو قرن اخیر در اروپای صنعتی بوده است. وجود مناطق مجلل مسکونی، محلات کارگرنشین، مراکز بهم تنیدهٔ بازرگانی و صنعتی، شهرکهای زیبای مسکونی درحومه و نیز «حلبی آبادهای» حاشیه ای، خصلتی درگانه به شهرهای اروپای غربی بخشیده است.

شهر «جدید» بخارا پدیده ای است نو که «اقتصاد ارشادی سوسیالیستی» آن را بنا کرده است. بنابراین منازل مردم عموماً معماری هماهنگ و مشابهی دارند. و البته دراین شیوهٔ خانه سازی در شهر، برای بازرگانی و داد و ستد، مغازه ها و جای فراوانی نیست. درنتیجه مغازه ها و فروشگاههای کوچك و بزرگ به تعداد معین و محدود مورد نیاز در مکانهای مشخصی تعبیه شده اند. البته علت و ریشهٔ این تشابه و همانندی، ناشی از توفیق گسترش عدالت اجتماعی نیست، بلکه بخشی از آن در حقیقت حاصل ریای ایدئولوژیك این جوامع است و گرنه «طبقهٔ سوم» دیر زمانی است که درکشورهای سوسیالیستی تشکیل شده است. در پی اصلاحات اقتصادی و سیاسی میخاییل گورباچف و ماجراهای بعد از آن، پی آمدهای «اقتصاد بازار» به نرمی رخ می نماید. این پی آمدها که با خفت و تنزل روبل روسی در برابر دلار آمریکایی شروع شده است خبر از تغییر چهرهٔ شهر «بخارای جدید» را می دهد.

۲ـ شهرداری بخارا در سایهٔ زمینهای ملی و متعلق به «خلق» اضطرابی بابت کمبود زمین شهری ندارد. بنابراین تا خواسته خیابانها، میدانها و پارکها را عریض و دراندشت ساخته است. ایجاد ساختمانهای بتونی عظیم با نمای مجلل و دیدنی مانند بنای دانشگاهها، موزه ها، تآترها، هتلها، و عمارات دولتی و برجهای آپارتمانی، درکنار خیابانها و میدانها و در دل پارکها جلوهٔ خاصی به «بخارای جدید» داده است.

به علت ضیق وقت، فرصت دیدار از مراکز علمی، فرهنگی وهنری شهر را پیدا نکردیم، خاصه که برای ما ایرانی ها آوردن سوغات ازسفر آنهم از سفر بخارا و سمرقند از جملهٔ واجبات بود. بسیاری از بناهای عمومی را فقط ازبیرون مشاهده کردیم مگر هتل محل اقامتمان، که در آن شب به یاد ماندنی در آن گشتی زدیم. هتل بخارا به مثل چون «هتل کوثر اصفهان» است. اجاره بهای یك اطاق با دو تخت و سرویس آب گرم هر شب، هفتاد و پنج دلار بود. ظاهراً روبل روسی قابل قبول نبود! در بازار «قاچاق ارز» یك دلار آمریکا با یکصد و شصت روبل روسی معامله می شد. به گمانم افلاس روبل روسی و مرگ سوسیالیسم در اتحاد جماهیر شوروی از همین نقطه آغاز گردید: «هان تاسررشتهٔ خردگم نکنی»

امّا شهر من، بخارای من، بخارای نواحداث نبود، بخارای من، بخارای قدیم، مدینة الصفریه (شارستان رویین) است. بخارای من، شهربناهای سیمانی عظیم و پارکهای کم درخت و حوضها و آب نماها نبود. و بخارای من هدیهٔ رود پرآب زرافشان و باغهای بی حصار سیب و آلوی بخارایی است. شهر من به اتهام «سنتی» و «صنعتی» تقسیم نشده است. شهر من نامش «فاخره» است که خواجه «امام زاهد علی النوجابادی» در تکریمش این روایت را نقل کرده است:

«... از سلمان فارسی رضی الله عنه که او گفت: رسول صلی الله علیه و سلم فرمود که: جبرییل صلوات الله علیه گفت، به زمین مشرق بقعه ای است که آنرا خراسان گویند سه شهر از این خراسان روز قیامت آراسته بیارند به یاقوت سرخ و مرجان و نوری از ایشان برآید و گرد برگرد این شهرها فرشتگان بسیار باشند، تسبیح، تحمید و تکبیر می آرند، این شهر را بر عرصات آرند به عزّ و ناز چون عروسی که به خانهٔ شویش برند. و هر شهری را ازین شهرها هفتاد هزار عَلَم بود، در زیر هر عَلَمی هفتاد هزار شهید بود، و به شفاعت هر شهیدی هفتاد هزار موحّد پارسی گوی نجات یابند و به هرطرفی از این شهرها از راست و چپ و از پیش و از پس ده روز راه بود که همه شهید باشند.

حضرت رسول صلی الله علیه وسلم گفت یا جبرییل نام این شهرها بگوی. جبرییل علیه السلام گفت: نام یکی از این شهرها را به تازی «قاسمیه» خوانند (و به پارسی بیشکرد) دوّم را به تازی (سمران) خوانند (و به پارسی سمرقند) سیوم را به تازی «فاخره» خوانند (و به پارسی بخارا) رسول صلی الله علیه وسلم گفت: یا جبرییل چرا فاخره خوانند؟ گفت: از بهر آنکه بخارا روز قیامت برهمهٔ شهرها فخر کند به بسیاری شهید. رسول صلی الله علیه وسلم فرمود: اَللّهُمَّ بارك فی فاخرة وطهّر قلوبهم بالتقوی و زکّ اعمالهم واجعلنا رحیماً فی امّتی. و از بهر این معنی است که پررحم دلی بخارابیان از مشرق تا مغرب گواهی می دهند و به اعتقاد و پاکی ایشان...»(۱۶)

شهر من، تنها شهر پنبه زاران(۱۷) نیست، بخارا آنجاست که سوسن های سرخ برمی دمند، و جیحون، که از کنارهٔ ماسه پوش زرد فامش و سوداگران با وقار سپید دستار می گذرند.(۱۸) بخارای من آنجاست که سیاوش پسر کیکاوس را در کنار حصارش شهید کردند و بعد جسدش را درهمان حصار در دروازهٔ «کاه فروشان» دفن نمودند، و از آن پس «مردمان بخارا را در کشتن سیاوش نوحه هاست و آنرا گریستن مغان خوانند و این سخن زیادت از سه هزار سال است»(۱۹) بخارای من دروازه ای به نام «الکساندرف(۲۰)» ندارد دروازهٔ شهر من به نام «دروازهٔ ایران» یا «دروازهٔ خراسان»(۲۱) است که هنوز در دل ویرانه های حصار سه هزارسالهٔ بخارا برپای ایستاده است. بخارای من آنجا نیست که دانشجویان و علم خواهانش اکثراً مجبور باشند راهی بلاد غریب شوند، آنجا است که بوعلی سینا(۲۲) را درخود پرورش داد و شهرهٔ جهانش کرد، و ابومنصورمحمدابن دقیقی را به خود خواند، تا در آنجا به توصیهٔ امیر نوح سامانی (۸۷ـ۳۶۶ هـ) «خدایانامه» را به نظم درآورد.(۲۳) بخارای من تنها مرکز بناهای زمخت کارخانه های پنبه پاك کنی و ریسندگی نیست. شهر من آنجاست که بنای گنبددار مقبرهٔ امیر اسماعیل سامانی (۲۹۵ـ۲۷۹هـ) با آن نمای خارجی سطح برجسته و منقش عالمی از سادگی و زیبایی آفریده است(۲۴) آنجا که «مسجد مغاك عطّاری» با سردر زیبایش ـ که هنوز باقی است ـ به دامن کشیده است. در این سردر از تمام ریزه کاری های تزئینی مثل گل و بوته با آجرهای صیقلی، آجر تراش قرمز و قهوه ای، نقش و نگار و گچ بری استفاده شده است. آنجا که مسجد نمازگاه، مسجد جمعه، منار و مسجد کلان، عمارتهای لب حوض، مدرسه میر عرب، مدرسه عبدالله خان و مدرسهٔ مادرخان آنجاست.(۲۵) بخارای من شهر ابوعبدالله جعفر رودکی بزرگترین شاعر پارسی گوی قدیم است، شهری که اشتقاق نام آن از «بخار» است که به لغت «مغان» آن را «مجمع علم» گویند.(۲۶) بخارای من شهری است که بیش از هفتاد درصد مردمش کم و بیش می توانند به فارسی دری با تو حرف بزنند. بخارای من شهری است که دیروز زبان فارسی در آنجا تولّدی دوباره یافت، و امروز یك بخارایی که تو ایرانی را می بیند، از شعر حافظ و شعر اخوان از تو می پرسد. بخارای من آنجا نیست که مردم محلّه های قدیمی اش به بخش نونشینش «محلّهٔ کفّار»(۲۷) می گویند، آنجا است که در گذشته ای دور سه فرهنگ مختلف را به شایستگی درخود پذیرا شد و از آنها «تمدّن و فرهنگ عظیم اسلامی» را پدید آورد و به افتخار این ابتکار به

«قبة‌الاسلام شرق» ملقب گردید. سه فرهنگ مختلف که عبارت بودند از: دیدگاههای اسلامی حکما و دانشمندان مسلمان، هنر زیبایی شناسی و اندیشهٔ خردگرایی ایرانی، و نوآوری‌های هنری و اختراعات علمی هنرمندان و مکتشفین هندی و چینی. بخارای من شهری است که در آینده تولّد دوبارهٔ «تمدن و فرهنگ بزرگ اسلامی» باید نقشی موثّر ایفا کند. بخارای من خانهٔ مردمی است که گرچه بخشی از مدرنیسم صنعتی اروپا و نیز شیوهٔ تولید اقتصاد دولتی را پذیرفته‌اند، ولی هنوز ابتذال کلّی و مصرف‌زدگی غربی و جزمیت و قشری‌گری پیش پانگری تحمیلی مرسوم در اکثر جوامع سوسیالیستی روح «شهر» را تسخیر نکرده است. بخارای من منبع فیّاض «فرهنگ و تاریخ ملّی» ما است که اگر دانا دلی و انصاف داشته باشیم چه بسیار از ریشه‌ها و ارزشهای فرهنگی و تاریخی فراموش شدهٔ خود را در آن، در «بخارا، شهرمن» می‌یابیم... رباعی زیر که در موزهٔ ارک قدّیم بخارا با خطّ خوش بر تابلو زیبایی نگاشته شده بود، حُسن ختام این مقاله است:

ما عاشقیم، کشته شدن اعتبار ماست
شمشیر تیز زسنگ مزارماست
ما با وجود سنگ ملامت سلامتیم
گویا که سنگ‌های ملامت حصار ماست!

والسلام ـ تیرماه ۱۳۷۱

پانوشتها

۱ـ اشاره به غزل مشهور حافظ است:
اگر آن ترک شیرازی بدست آرد دل ما را
به خال هندویش بخشم سمرقند و بخارا را

۲ـ اشاره به اشعاری است که شیخ سعدی در مقدمهٔ گلستان آورده است:
اوّل اردیبهشت ماه جلالی
بلبل گوینده برمنابر قضبان
برگل سرخ ازنم اوفتاده لآلی
همچو عَرَق بر عذار شاهد غضبان

۳ـ ترکمنستان درمشرق دریای خزر و شمال شرقی ایران واقع است این جمهوری در زمرهٔ جماهیر پنجگانهٔ آسیای میانه یا ترکستان روسیه (هر دو عبارت یادگار عهد استعمار است) محسوب می‌شود. ترکمنستان در دو مرحله به اشغال قوای نظامی روسیهٔ تزاری درآمد. در سال ۱۸۷۳ «ژنرال کوفمان»، «امیرنشین خیوه» و درسال ۱۸۸۲ ژنرال اسکوبلوف «کوگ تپه» (ترکمنستان جنوبی) را اشغال کردند و عملاً ضمیمهٔ روسیه شد.

پس از سرنگونی تزاریسم، مدتها طول کشید تا دولت شوروی توانست حاکمیت خود را در آسیای میانه برقرار سازد. امیر خیوه به کمک انگلیسها دولت خودمختار «خوارزم» را تاسیس کرد. ارتش سرخ با همکاری مخالفان محلی امیر در اوایل سال ۱۹۲۰ میلادی، امیر را سرنگون و درفوریه سال ۱۹۲۰ «جمهوری شوروی خوارزم» را اعلام کرد.

تغییرنام «جمهوری خوارزم» به «ترکمنستان» دخالت تجاوزکارانه‌ای بود که در تاریخ مردم خیوه و خوارزم به مرحله اجرا درآمد. همین سیاست نواستعماری دربارهٔ امارت خجند و امارت بخارا نیز اعمال شد.

ترکمنستان دارای پنج استان است: چارجوی، عشق آباد، کراسنودسک، تاش اوز، واستان ماری (مرو).

ترکیب جمعیت چهارمیلیونی ترکمنستان ازنظر نژادی و قومی به این قرار است: ترکمن: ۷۳٪، روس: ۱۰٪ ازبك: ۹٪، قزاق: ۳٪، اوکرائینی: ۱٪ و مساحت آن ۱۸۷/۲۰۰ میل مربع است.

۴. جمهوری ازبکستان از شمال و مشرق به قزاقستان و از مغرب به ترکمنستان و از جنوب به تاجیکستان محدود است.

درسال ۱۸۶۵ ژنرال چرنایف بر شهر تاشکند که یکی از مهمترین شهرهای امیرنشین خجند بود مستولی شد. امیر بخارا درسال بعد علیه روسها اعلان جهاد داد ولی جهادش بی‌نتیجه ماند، و ناچار شد قیمومت تزار را بپذیرد.

بعداز زوال قدرت روسیه تزاری در «ترکستان روس»، امیر بخارا بر بیشتر شهرها و روستاهای ماوراءالنهر غلبه یافت. درسال ۱۹۲۰ ارتش سرخ به کمك بخشی از روشنفکران و تحصیل کردگان که اساسا تجددخواه بودند، امیر را سرنگون کردند و «جمهوری خلق بخارا» را در اوت آن سال تاسیس نمودند.

درسال ۵ـ۱۹۲۴، که جمهوری‌های آسیای میانه را براساس «ملیت»ها و «قومیت»ها تقسیم‌بندی کردند، شهرهای تاجیك‌نشین بخارا، سمرقند و سرخان دریا را به خاك ازبکستان ضمیمه نمودند.

ازبکستان ۱۵۶/۶۰۰ هزار میل مربع مساحت و بیست و دو میلیون نفر جمعیت دارد. ترکیب قومی و نژادی این جمعیت عبارت است از: ازبك: ۷۱٪، تاجیك: ۸٪، روس: ۸٪، قزاق: ۴٪.

ازبکستان به ده استان تقسیم شده است: قشق دریا (مرکز قرشی)، سرخون دریا (مرکز ترمذ) سمرقند (سمرقند)، فرغانه (فرغانه)، بخارا (بخارا) قوغان (قوقان)، نمنگان (نمنگان)، نوایی (نوایی)، اندیجان (اندیجان) و جرخ (؟).

۵. این چهار شهر به ترکمنستان تعلق دارد.

۶. اشاره است به این بیت:
طاعت از دست نیاید گنهی باید کرد
در دل دوست به هر حیله رهی باید کرد.

۷. این بخارا منبع دانش بود پس بخارایی است هر کآنش بود. (مولاناجلال الدین بلخی)

۸. وادی زرافشان یکی از دره‌های زرخیز آسیای مرکزی است. رود زرافشان از فلات پامیر سرچشمه می گیرد و به سوی ریگزارهای قزل قوم جاری است.

۹. ابوعبدالله جعفر رودکی، استاد شاعران، شاعر دربار نصربن احمد سامانی (۳۰۱ـ۲۹۵).

۱۰. ابومنصور عبدونی، شاعر معروف عرب زبان (ر.ك بخارا، فرای، ۱۲۳).

۱۱ـ ابوبکر محمدنرشخی، تاریخ بخارا (مدرس رضوی)، ص۳۱

۱۲. شیخ اجل سعدی شیرازی، غزلیات.

۱۳. در زبان تاجیکی، «پرتابانیدن» به معنی «دورانداختن» است.

۱۴ـ جمهوری تاجیکستان در همسایگی کشورهای چین، افغانستان، ازبکستان و قرقیزستان واقع است.

تاجیکستان امروزی بخشی از امارت وسیع خجند محسوب می‌شد. امارت خجند، شهرهای کنار رود سیحون (سیر دریا) را دربرمی گرفت. در ۱۸۶۵، ارتش تزار شهر تاشکند مهمترین شهر «خجند» را اشغال کرد. درسال ۱۸۷۶ بقیه «امیرنشین خجند» هم تبدیل به یکی از ایالات امپراتوری تزار شد و نام آن به «فرغانه» تبدیل گردید.

جمهوری خلق تاجیکستان، که از نظر جغرافیایی بربخشهایی از «امارت خجند» منطبق است، کوچکترین جمهوری‌های مسلمان نشین آسیای میانه می باشد. مساحت آن ۵۴۸۰۰ میل مربع است. جمعیت این کشور «فارسی زبان» پنج میلیون و سیصد هزار نفر است. ترکیب قومی جمهوری تاجیکستان بدین شکل است: تاجیك: ۶۲٪، ازبك: ۲۳٪، روس: ۸٪ و تاتار: ۱٪.

شهر دوشنبه (استالین آباد سابق) پایتخت تاجیکستان است که در کنار شهر قدیمی «حصار» احداث گردیده است. این جمهوری به پنج استان تقسیم شده است: خجند، ختلان، بدخشان، خاروق، گول لب.

۱۵. دکتر لقمان بابماتوف از تاجیکستان توضیح داد که کلمه «باغ» به جای «پارك» در زبان روسی به کار می‌رود.

۱۶. تاریخ بخارا، ۳۲ ـ ۳۱.

۱۷. بعد از استیلای روسیه بر «آسیای میانه» به تدریج، کشت پنبه در سراسر این منطقه رونق یافت. ولی قسمت اعظم این محصول درکارخانه‌های بخش اروپایی شوروی سابق مصرف می‌شد. بنابه گفتهٔ یکی از اساتید دانشگاه سمرقند، قبل از تجزیه شوروی سابق، تنها ۱۰٪ از محصول پنبه در داخل جمهوری‌ها مصرف می‌شد.

۱۸. شعر از اسکاروایلد شاعر انگلیسی زبان، نقل از «بخارا»، ریچارد فرای، ترجمه محمود محمودی (ص ۱۵).

۱۹. تاریخ بخارا، ۳۳.

۲۰. این «اسم» فرضی است.

۲۱. این اطلاع را یکی از معلمین بخارایی، پای حصار قدیم بخارا در اختیارم گذاشت.

۲۲. ابوعلی سینا درسال ۳۶۹ هجری درافشنه، قریه‌ای نزدیك بخارا متولد شد. ابوعلی به دربار امیرنوح سامانی رفت. به پاداش علاج امیر، اجازه یافت که از گنجینهٔ کتاب‌های سلطنتی استفاده کند این کتابخانهٔ بی‌نظیر وتجمع دانشمندان، بخارا را شهرت جهانی بخشید. «ثعالبی» در کتاب «یتیمة‌الدهر» گوید: بخارا در دولت آل سامان به مثابهٔ مسجد و کعبهٔ ملك و مجمع افراد زمان و مطلع نجوم ادباء ارض و موسم فضلاء دهر بود. (تاریخ بخارا، فرای، ۹۱).

۲۳. ابومنصور دقیقی مهمترین شاعری بود که در حدود ده سال پس از رودکی در صحنهٔ ادب ایران ظاهر شد. وی در حدود ده هزار بیت از «خدای‌نامه» را که «حماسهٔ ملی» مردم ایران بود، به نظم درآورد.

۲۴. مقبرهٔ امیراسماعیل سامانی، نمونهٔ درخشانی از هنر معماری است. این مقبره بنای گنبدداری است که براساس اصول نوین ساختمان بین قسمت مکعب شکل اصلی و گنبد استوانهٔ هشت پهلو بنا شده است. سطح برجسته و منقش نمای خارجی مقبره که از آجر است به نظر مشبك می‌آید.

۲۵. مسجد نمازگاه (قرن پنجم) ازمساجد معروف بخارا است. خطوط روی محراب تکرار جملهٔ «الملك لله» است. نوشته‌هایی که دیوار داخلی محراب را زینت می‌دهد عبارتند از اسامی پیغمبر(ص) و خلفای راشدین.

مسجد جمعه (قرن پنجم) که بعداً با مسجد دیگری بهم پیوست، مسجد «کلان» نام دارد. «منارهٔ کلان» باقی است. ارتفاع مناره، با اینکه قسمتی از آن در خاك فرورفته است به ۴۶ متر می‌رسد.

درست درمقابل «مسجد کلان»، مدرسه‌ای توسط شیخ عبدالله یمنی، مشهور به «میرعرب» که دانشمندی مشهور بوده است، در قرن نهم هجری بنا شد. این مدرسه بزرگ بیش از صد حجره دارد. ازنظر معماری دقایق قابل تامل فراوان دارد.

۲۶. بخارا، فرای، ۱۷

۲۷. ساکنان بخارای قدیم، «شهر جدید بخارا» را «محله کفار» گویند.



● درباره یك رمان

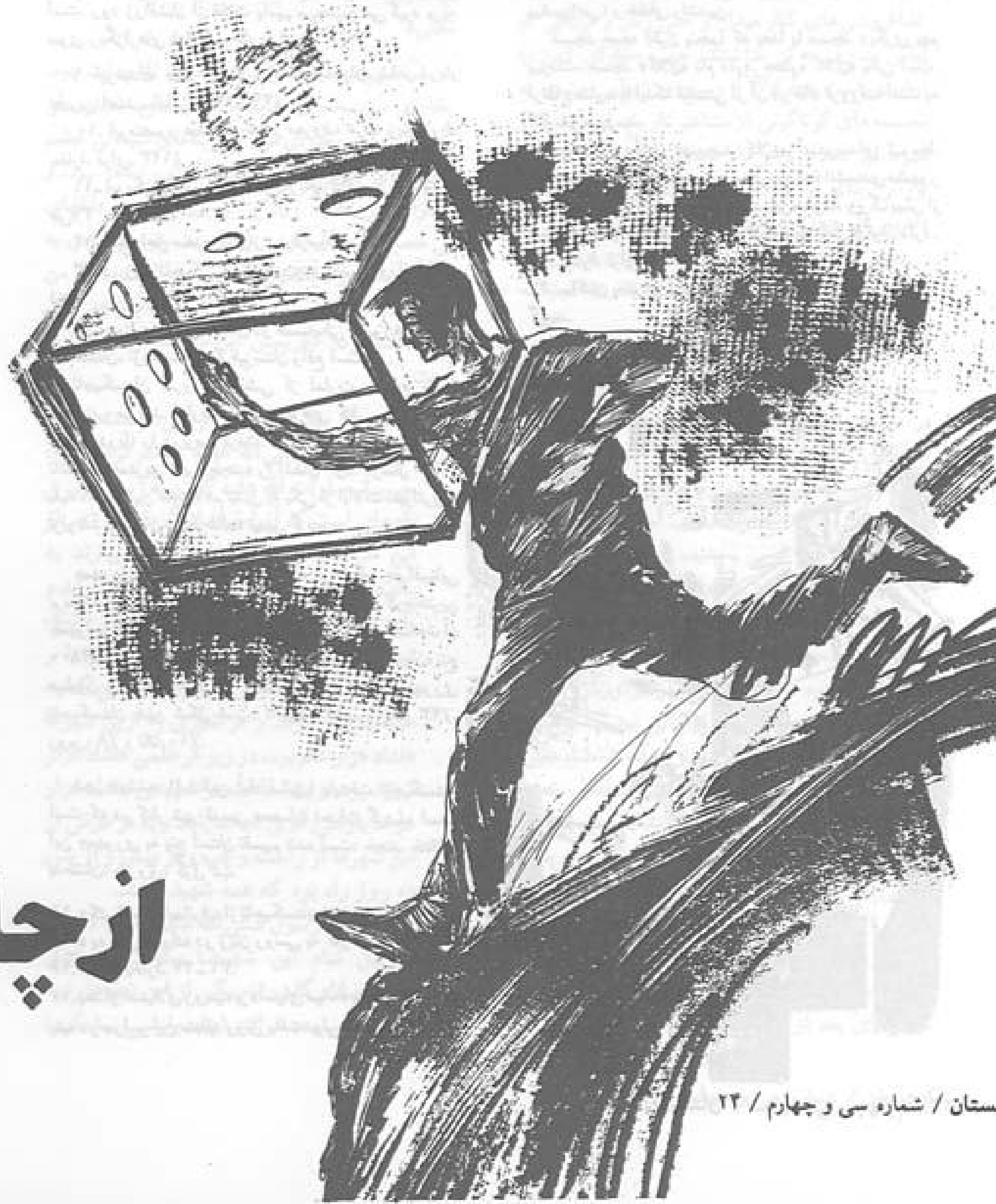
ازچاله به چاه!

● محمد امجد

«ساشاپانکراتف» دانشجوی جوانی است که ضمن تحصیل در دانشکده مسکو از فعالیتهای سیاسی اجتماعی نمی‌تواند چشم بپوشد. جوانی با آرمانها و ایده آلهای بسیار دوردست، اما دست یافتنی! فقط بایستی ایثار و فداکاری داشته باشی و حاضر باشی در راه دستیابی به اهداف و آرمانهای والای انسانی و انقلابی ازهمه چیز ـ آری همه چیز ـ خود بگذری. بدین سبب ساشاپانکراتف عزمی جزم کرده تا در راه ساختن جامعه‌ای نوین و باارزشهائی نوین رسوبات نظام کهن و فاسد اجتماعی پیشین روسیه بزرگ را از صحنه زندگی اجتماعی هم‌میهنانش، محو نماید و چه هدفی از این برتر و والاتر؟ و مسلما اهداف بزرگ اراده‌هائی پولادین می‌طلبند. پس پیش به سوی جامعه بی طبقه پرولتری، پیش به سوی برپایی قسط و عدل جهانی، پیش به سوی هرچه مستحکم‌تر کردن دژهای تسخیرناپذیر ام‌القرای زحمتکشان جهان و.... بدین ترتیب «ساشا» هر روز در جلسات انجمنهای حزبی دانشجوئی که در دانشکده برپا می‌شود با شور و نشاط شرکت می‌کند، برنامه‌ریزی می‌کند، سخنرانی می‌نماید، درود می‌گوید، مرده باد می‌کشد و... و دیگر دوستان ساشا نیز و همچنین. اما براستی دیگر دوستان ساشا همگی‌شان با این انگیزه مقدس سازندگی و ایثار و فداکاری وارد این جمع شده‌اند و یا ضرورتهائی!! دیگر باعث این قبیل انجمنها و فعالیت‌ها و حرارت نشان دادن‌ها شده است؟...

*****

استالین بشدت درگیر پیش بردن برنامه‌های توسعه است. برنامه‌ها می‌باید درست در زمان مقرر به اهداف اعلان شده برسند. همه امکانات کشور باید در خدمت توسعه صنعتی امپراطوری روسیه باشد. لازم است روسیه فئودالی و دهقانی طی دو الی سه دهه تبدیل به روسیه صنعتی و پرولتری شود. روزی که لنین سوار بر قطار اهدائی قیصر آلمان وارد روسیه گردید و بلافاصله سوار بر موج نارضایتیهای ناشی از جنگ ویرانگر اول شد، هنوز در روسیه طبقه پرولتر متولد نشده بود تا رسالت برپائی انقلاب را به دوش خود گیرد. طبق پیشگوئیهای مارکس و انگلس قرار بود اول آلمان و بعد انگلیس مشمول انقلابی از این سنخ گردند چه، این دو کشور در حال طی کردن مراحل امپریالیسم و صنعتی شدن بودند و ناگزیر از انقلاب پرولتری! لکن طنز تلخ روزگار باعث گردید این انقلاب درست در جائی اتفاق افتد که هنوز پیشگامان آن از زهدان تاریخ زاده نشده بودند. ولی بهرحال لنین این مفسر بزرگ آیه‌های زمینی مشکل را بخوبی حل کرده بود. رسالت انقلاب را انقلابیون حرفه‌ای به نیابت از جنین در حال تکامل تاریخ روسیه بدوش خواهند کشید. این ماماهای چیره دست تاریخ روسیه! و حالا نوبت استالین است که قهرمان تاریخ روسیه گردد تا آیندگان نام او را در لابلای متون تاریخی که قطعاً مشحون از تعریف و تمجیدهای آنچنانی خواهد بود، سربلند و سرفراز بیابند و بر او هزاران درود بفرستند. اما این مهم ـ صنعتی شدن ـ چگونه تحقق خواهد یافت و حال آنکه روسیه درست یك قرن تمام از قافله پیشرفت اروپای صنعتی و مدرن عقب افتاده است؟ اهداف بزرگ اراده‌هائی پولادین می‌طلبند و فقط مردان پولادین صاحبان اراده‌ای پولادین هستند!! ایوان مخوف، پطر کبیر و رفیق لنین همه در زمره این مردان بزرگند. پس چرا رفیق استالین در این لیست پرافتخار سازندگان تاریخ روسیه قرار نگیرد؟ پس پیش به سوی صنعتی شدن آنهم در یك مدت بسیار کوتاه. از این رو، شتابی خارق‌العاده لازم است چرا که همه چیز باید به خوبی در مدت حیات رفیق استالین ـ این مرد بزرگ شوروی!! سامان یابد پس ضروری است تا همگی، آستینها را بالا بزنیم وروسیه را از نو بسازیم روسیه‌ای



مدرن و پیشرفته و در جرگه کشورهای صنعتی و مدرن اروپا، و چه رویای شیرینی؛ هدفی که پطر کبیر با آنهمه ید بیضاء و آنهمه تراشیدن‌ها و بریدن‌ها بدان نائل نگردید، امروز رفیق استالین آن را به انجام خواهد رساند. احداث و تاسیس کارخانجات و کارگاهها، ایجاد صنایع عظیم تسلیحاتی، بهره برداری هر چه بیشتر از معادن و منابع زیرزمینی و... بنابراین هرچه بیشتر باید کارکرد، کار، کار! همه مردم روسیه بزرگ! - اتحاد جماهیر شوروی سوسیالیستی - می باید ازخرد و کلان، زن و مرد، پیر و جوان و همه اصناف، کارگران، پیشه‌وران، کشاورزان، متخصصین، روشنفکران، دانشمندان و همه سیاستمداران و رفقای حزبی در راه نیل به این مهم بسیج شوند. لکن مع الاسف این صنف اخیر یعنی همان رفقای سیاستمدار حزبی به احتمال زیاد سد راه این رفیق ناجی خواهند شد. هنوز آخرین وصیت لنین - که متاسفانه قدری دیر ایراد شده بود - در گوشهای این جماعت طنین انداز بود:

- «نگذارید این رفیق بقدرت برسد این آشپز عادت دارد همیشه غذاهای تند بپزد».

آری این جماعت که قدرت درك واقعیتهای عینی را ندارند! و فقط دلخوش دارند که به گفته‌های مارکس و لنین همچون وحی منزل بنگرند یقیناً سد راه رفیق استالین خواهند شد و گرچه بهر دلائلی تاکنون با تساهل و سکوت خویش رفیق ناجی را در مسیر تکیه زدن بر عالیترین مسند تصمیم‌گیری شوروی یاری رسانده‌اند، لکن موجودات خطرناك و غیرقابل اعتمادی می‌باشند و اگر اندکی فرصت یابند و ترسشان بریزد دست به کار توطئه خواهند شد؛ آنوقت مردم و تاریخ روسیه وی را به خاطر این اهمال در تصمیم‌گیری‌های قاطعانه، نخواهند بخشید. پس بایستی عزمی راسخ داشت و بدون ذره ای تردید در راه ساختن روسیه‌ای بزرگ و مدرن و قدرتمند از هیچ عملی ولو بسیار مخوف و وحشیانه ابا نداشت. پیش بسوی تصفیه‌های خونین و اقدامات قاطعانه در مسیر صنعتی شدن روسیه بزرگ سوسیالیستی!

*****

«ساشا» این جوان انقلابی پاك و زلال دوست دارد تمامی هم‌دانشکده‌ایهای انقلابی و حزبی‌اش در راه رسیدن به مقصود از هرگونه تعلقی پیراسته باشند. آنان باید همان انقلابیون حرفه‌ای باشند که بنیابت ازخلق زحمتکش - و مع الاسف فاقد شعور سیاسی و انقلابی - خود و بدون هیچگونه واهمه وذره‌ای اهمال و سستی، فداکارانه و ایثارگرانه مسیرهای پرفراز و نشیب و نفس گیر را در راه رسیدن به مدینه فاضله - این رویای شیرین بشریت - در تمامی اعصار و امصار - طی طریق نمایند. یك عنصر انقلابی فقط وقتی می تواند به هدف عالی خویش دست یابد که ایثار و از خودگذشتگی داشته باشد و از هرگونه پلشتی و زشتی بدور.

آری «ساشا» سمبل نسلی از جوانان روشنفکر و آرمانگرای کشور بود که زیر علم پیامبران جدید گرد آمده بودند. بهشت موعود را دیگر نباید در جهانی ماوراء این عالم جستجو کرد! همه چیز در روی زمین تحقق یافتنی است مدینه فاضله نیز بهمچنین! لکن تابرده رنج گنج میسر نمی شود، پس بایستی کار و تلاش کرد و لحظه ای از پا نایستاد ولی آیا همه آنانی که با «ساشا» در کمیته‌های حزبی دانشجوئی تشریك مساعی می کنند همینگونه می اندیشند؟ جمع کوچك ساشا در گوشه دانشکده مسکو سمبلی از جامعه شوروی است که رمان بچه‌های آربات بخوبی آنرا به تصویر کشیده است. جامعه‌ای که انقلاب سرخ برای آنها جز تغییر رنگ پرچم و ظهور بازیگرانی جدید در صحنه قدرت، ارمغانی بیش نداشته است. حکومت، با اتکاء بر غول عظیم دیوانسالاری، مدام در صدد دست یازیدن به تمام ابعاد و زوایای زندگانی خصوصی مردم می‌باشد حال آنکه توده مردم تابع قوانین حاکم بر کوچه و بازارند. انحطاط اخلاقی روزافزون اجتماع و عمیق تر شدن فاصله‌های طبقاتی و ظهور طبقات جدید همه و همه از ویژگیهای عصر استالین است. «ریباکوف» در رمان بچه‌های آربات در صدد است تمام گناهان را به گردن یك نفر با خلق و خوئی خاص که دارای شخصیتی منفی است بیاندازد و این سئوال را مسکوت می گذارد که خشت اول در جامعه خسته از تزاریسم شوروی چگونه وضع شد که استالین توانست کاخ خود را بر فراز آن بنا کند؟ وقتی جزمیت راه را بر هرگونه نقد و بررسی و تدبر و تعقل سد می کند وقتی هدف وسیله را توجیه می‌نماید، وقتی دیکتاتوری و استبداد یك طبقه مفروض تقدیس می شود و در نتیجه آنانکه به نیابت از این طبقه زمام امور را بدست می‌گیرند مطلق و مبرا از هر عیب و نقص‌ای می‌باشند و.... و.... آنگاه بروز و ظهور اینهمه مصیبت و فضیحت طبیعی خواهد بود و استالین مولود طبیعی همین احکام و اعمال خواهد بود و نه یك انحراف مقطعی از مواضع مارکسیستی. چه، مسیر از ابتداء انحرافی و بیراهه بوده است و اصلا آیا می توان گفت در شوروی انقلابی رخ داده است؟ و آیا تحولی در عقائد و فضائل اخلاقی مردم این مرز و بوم ایجاد گردیده است؟

****

غرش چرخهای صنعت شوروی به راه افتاده است زمام امور در دست تکنوکراتها و رجال علم و صنعت است. مردان دانش و فن بی هیچ دغدغه‌ای، در جامعه فعلی شوروی ارج و قرب خویش را دارا هستند و برخوردار از امتیازات و احترامات اجتماعی می‌باشند. رفیق استالین فقط تا چند قدمی دستیابی به اهداف برنامه‌های پنجساله خویش می‌باشد. یك دیسیپلین خشك و غیرقابل انعطاف در مسیر پیشبرد امور بر سرتاسر کشور سایه افکنده است.

دوران آرمانگرائیهای پوچ و توخالی و دست نایافتنی بسر آمده است!: دوره کار و تلاش و صنعتی شدن است و اصلا چه آرمانی والاتر و گرانسنگ‌تر از صنعتی شدن!؟ پس بایستی از شر وهم و خیال خلاص شد و تمام کسانی که می خواهند درگذشته‌ای وهم‌آلود و خیالی زندگی کنند جائی برای زیستن در جامعه جدید ندارند. هرگونه مخالفت و یا ناهمخوانی بایستی شدیداً سرکوب شود. منطقه سیبری را تاریخ کشور به مردم روسیه ارزانی داشته تا «گتو»ی این ناراضی‌های خیالپرداز و سرسخت باشد. قدرت و خشونت بایستی بتمامی انحاء در سرتاسر کشور و با هزاران بیان و تصویر تقدیس شود. مردم این موجودات عوام که اکثراً آرزویی جز یك شکم سیر و محیطی امن و امان ندارند ستایشگر و پرستش کننده قدرت‌اند. بنابراین استالین بایستی مظهر قدرت باشد. او به نیابت همه فکر می‌کند، به نیابت همه تصمیم می گیرد و به نیابت همه حق حیات دارد. او مظهر انقلاب است. حیات او، فکر او، و تصمیم‌های او یعنی حیات و اندیشه و تصمیم تمام مردم شوروی! این کشور در حال پیشرفت دیگر نیازی به یك مشت سیاستمدار و متفکر کهنه‌پرست و جوانان خیالپرداز و نق‌زن ندارد. این کشور فقط از آن کسانی است که واقعیات جدید را به خوبی حس کرده و خود را با آن تطبیق دهند.

*****

در اروپا این قاره جنگ‌خیز عالم صدای غرش چرخهای صنعت مرگ - تسلیحات - همراه با هیاهوهای شوونیسم و نژادپرستی درهم آمیخته است. گوئی همه کشورهای اروپائی مسابقه گذاشته‌اند تا در یك جنگ قریب‌الوقوع دیگری در زمره فاتحین و غالبین باشند چه، هنگامی که فاتحین جنگ قرارداد ورسای را امضاء می کردند همه می‌دانستند که در این قرارداد صلح، نطفه یك جنگ ویرانگر همگانی دیگری نیز منعقد شده است. آلمان یك بار دیگر خود را آماده می کرد تا به جبران تحقیر گذشته قدرت خود را در صحنه زورآزمائی این قاره برفته بیازماید و چه قدر پرشتاب و بی لحظه‌ای درنگ در مسیر سیادت و اقتدار می تاخت و تزارهای سرخ در امپراتوری روسیه نیز همین سوداها را در سر می‌پروراندند. برنامه‌های توسعه صنعتی استالین با استقبال قدرتهای فائقه جهانی روبروشده بود و این شانس بزرگی برای رفیق استالین بود که در بلاد ینگه دنیا او را «عموژوزف» بخوانند (بنازم به این همزیستی مسالمت آمیز پرولتری با جهان سرمایه‌داری و دشمن!) و به راستی یانکی‌ها بدون تشریك مساعی این برادر ناخلف، چگونه می‌توانستند از عهده هیتلر در اروپا برآیند؟ همانگونه که تجارت اخلاق نمی شناسد، سیاست نیز و همچنین در عالم سیاست بازی هر کدام در سودای خود و به دنبال اهداف خود می باشند و قطعا در هر مرحله‌ای نیز ضرورتهائی خودشان را ایجاب می نمایند. رکن رکین و اصل اصیل همه این تلاشها تحکیم قدرت است و بس آری قدرت، این لذیذترین و شیرین ترین آرزوی بشر!!!

لذا بر رفیق استالین حرجی نیست که در موقعیت جدید جهانی گاه با فاشیسم همداستان شود و گاه با امپریالیسم!

*****

ساشا در یك جلسه حزبی دانشجوئی در یك محاکمه یك ساعتی فقط بخاطر یك سوءتفاهم - البته از دیدگاه ساشا که همه چیز را در کشور پرولتری خوب و خالص می‌دید - محاکمه و از دانشکده اخراج می گردد. هیچکدام ازدوستان ساشا نمی تواند قدمی و یا قلمی در دفاع از وی بردارند. هرکدام درپی کار خویش‌اند و در نهایت تلاش تا در این گردباد کلاه از سرشان نیفتد. «یورا شاروك» این جوان عقده‌ای بی‌ایمان و کینه‌توز دیگر در موقعیت فعلی که دوران شعارها و آرمانها بسر آمده، یك شهروند درجه دوم نیست. وی با تکیه زدن به دستگاه امنیتی کشور در

خدمت اهداف مافوقهای خود می‌باشد. نیازهای جدید افراد جدیدتری را می‌طلبد.

مهمترین دلمشغولی او انتقام‌جوئی از امثال «ساشا» این جوانکهای وراج انقلابی که روزگاری حرف اول و آخر هر محفل و انجمنی را می‌زدند، می‌باشد. البته واقعاً تاریخ مصرف امثال «ساشا»ها به سر آمده است. در دوره کار و تلاش دیگر به این جماعت نیازی نیست؛ چه لزومی دارد از نردبانی که بالا رفتی و به مقصود رسیدی زحمت نگاهداری‌اش را به خودت بدهی؟ این نردبان بهتر است که بعد از نیل به هدف واژگون شود چه، ممکن است کسانی دیگر که سودائی مشابه‌تو در نیل به قدرت و مقصود دارند ازآن استفاده نمایند! پس هرگز مگذار که دشمن احتمالی‌ات از این ابزار درجهت از بین بردنت استفاده کند. بنابراین «ساشا» و امثال او که هنوز خوش داشتند در گذشته انقلابی خویش سیر کنند بایستی از بین بروند، چون ممکن است عامل دست امپریالیستها!؟ و دشمنان انقلاب و خلق!! واقع گردند.!!؟

*****

«ساشا» فکر می‌کرد فقط یك سوءتفاهم کوچك باعث شده تا هم‌دانشکده‌ای‌های حزبی او به وی بدبین شده و او را مخالف انقلاب و مظهر آن رفیق استالین، قلمداد کنند. نه هرگز هیچ عقل سلیمی نمی‌تواند بپذیرد «ساشا» یك ضدانقلاب است. حتما در این کشور و در ساختار حاکمیت بسیار کسانی هستند که از حسن نیت و خوش فکری و صداقت و صمیمیت انباشته‌اند، همینکه فقط چند دقیقه به مدافعاتی که از خودم ایراد خواهم کرد گوش فرا دهند به بیگناهی‌ام اقرار می‌کنند و به ریش همه دوستانم که متاسفانه قدری شتاب‌زده عمل کردند، می‌خندند.

«ساشا» با خیال راحت و بدون هیچ دغدغه‌ای و با اطمینان از آینده‌ای سرشار از عدالت و حقیقت از این اداره به آن اداره و از این مقام به آن مقام جهت احقاق حق خود مراجعه می‌کرد. او حتی نیاز نداشت که به دائی خودش «ریازانف» که اینك در اداره یکی از صنایع بزرگ و مهم شوروی واجد مقامی والا بود رجوع نماید. مردان شوروی و نسل انقلاب که اینك حاکمیت یافته‌اند هرکدام اگرنه بیشتر لااقل به اندازه دائی او از عقل ودرایت و عاطفه و انسانیت و صداقت بهره داشتند... غافل از آنکه بختك شوم سالوس و ریا و عافیت‌طلبی تقریبا بر سرتاسر ساختار حاکمیت سایه افکنده است و اینك دوره‌ای فرا رسیده که دیگر امثال «یوراشاروك»ها برمقدرات امثال او حکم می‌رانند. دیگر تقدیس خشونت و پرستش قدرت شعار روز شوروی است. اما ساشا دوست نداشت اینهمه را باور کند، چرا که اگر کاخ شیشه‌ای آرزوهایش درهم می‌شکست دیگر به چه چیزی می‌توانست دلخوش باشد؟ اصلا دیگر چه امیدی به ادامه حیات می‌داشت؟ آیا دیگر زندگانی برایش معنائی می‌داشت؟ هرگز

بنابراین «ساشا» این جوان تشنه حق و حقیقت و عدالت که بخش اعظم از عمر پرنشاط جوانی‌اش را دربی وصول به این بهشت موعود سگدوزده بود، حاضر نبود به این سراب بی‌حاصل اقرار نماید. آری او درطلب آب بود، چرا که تشنه بود و همین تشنگی وطلب اورا به حرکت درآورده بود و حالا چگونه بپذیرد پس از اینهمه جوشش و خروش، دربی سراب بوده است و نه زلال آب؟

«ساشا» و هزاران جوان امثال او وقتی در مراسم تدفین گذشته رقص و پایکوبی می‌کردند و آیه‌های پیامبران زمینی را ترنم می‌نمودند، چنین می‌سرودند:

«کلیسا و تزار در یك گور آرمیده اند
و دین افیون توده‌هاست؛ هر چه هست در همین جهان است و بس دیگر برای رسیدن به بهشت به آسمان توجه نمی‌کنیم.
بهشت موعود در بسیط همین زمین دست یافتنی است
فقط با قدری کار و با قدری تلاش.
باید به بازوهایمان توجه کنیم.
آن روز دیر نیست، روزی که هیچ طبقه‌ای بر طبقه دیگر حاکم نیست.
باید منتظر بود، آن روز رسیدنی است.
به انتظار آن روز که تولید و توزیع همگانی شود و مالکیت نیز همچنین»

و «ساشا» که اینهمه را با هزاران بیان و تصویر در کوچه و خیابان و در مدرسه و دیر و در خانه و دانشگاه آموخته بود یکبار فرصت نیافت تا این آیه‌های کذائی را نقادانه و مدبرانه مرور کند که مگر بشر منحصر به همین شکم است و محدوده ذیل آن ولاغیر؟! که اگر گرده‌های نان را بالتساوی میانشان تقسیم کنند، دیگر هیچ بدبختی و نکبت و جنگ و خونریزی اتفاق نیفتد! و آیا دشنام به گذشته‌ای فاسد و پوسیده مستلزم ستایش ازآینده‌ای مبهم و تیره و تار است؟ و براستی چرا بشر همیشه به دنبال یك توتم برای خویش می‌باشد؟

و معمولا توتم‌ها در اکثر صفات و سجایا مشابه خودش می‌باشند! و این نیست مگر خودپرستی و چه شرکی بالاتر از این؟

******

«إنّ الله لایغیّر ما بقومٍ حتی یغیّروا ما بأنفسهم»

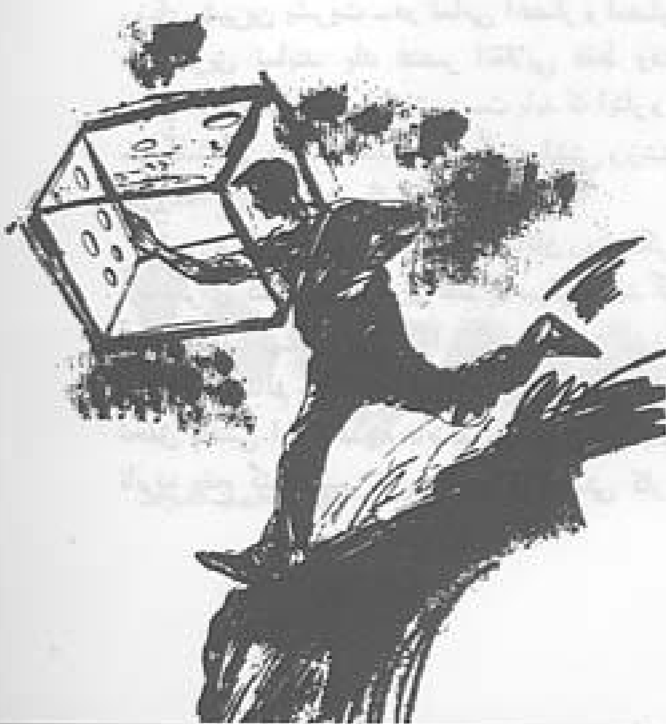
تجارب تاریخی بخوبی نشان داده است که میزان پایبندی و عدم پایبندی یك قوم و یك ملت به فضائل اخلاقی و ایده آل‌های انسانی چقدر در ظهور و سقوط تمدنها و ملتها و فساد و صلاح دولتها و حکومتها موثر می‌باشد. البته در صدد نیستیم که بگوئیم حکومتها و دولتها در پیشرفت و یا قهقرا رفتن اخلاقی ملتهایشان بی تاثیرند بلکه آنان نیز بهمان اندازه موثر می‌باشند و این یك تاثیر و تاثر متقابل است و در صورت انحطاط هر یك از دولت و ملت، این گردونه جهنمی و دائره عبث فساد و افساد مدام تکرار می‌شود و خروج از این ورطه هولناك درصورتی می‌تواند برای یك ملت و کشور حاصل گردد که یکی از آن دو ـ دولت و ملت ـ در صفات و سجایا و افکار و اعتقادات خویش تحولی ایجاد نماید تا گروه خونی متضاد با آن نیمه فاسد بیاید ودر نتیجه نیمه فاسد خود بخود ازمدار خارج گردد و از آنجا که زورمداران و طالبان قدرت سوار بر عواطف و تمنّیات محکومین خود می‌باشند و بهیچوجه حاضر نیستند شاهد قدرت را از دست بدهند، از اینرو این ملتها هستند که می‌بایست به فکر چاره افتند و به سوی فلاح و رستگاری پرواز کنند، تا شاید بتوانند وضع موجود را بنفع کمال مطلوب تغییر دهند.

بشر تشنه عدالت و حقیقت است و همین عطش وی را واداشته تا به امید وصال به سوی محبوب خویش حرکت نماید و اینکه چرا تاکنون اغلب به سراب رسیده است هیچگونه ربطی به عطش مقدس‌اش ندارد بلکه از آنجا که انسان غیر مهذّب و تزکیه نشده پایبند تمنّیات و دلمشغولیهای سخیف‌اش می‌باشد و صیادان طریق با انواع و اقسام دانه و دام در کمین وی می‌باشند، لذا متاسفانه اغلب به بیراهه می‌رود و آنچه که مایه خوشوقتی است آنکه این عطش عدالت‌خواهی و حقیقت طلبی بی‌آنکه به زلال آب دست یابد خاموش شدنی نیست. بنابر این بشر هرگز از حرکت نمی‌ایستد و همچنان چشم انتظار آینده‌ای درخشان و پر عدل و داد است.

*****

تراژدی ظهور و سقوط شوروی سوسیالیستی مشحون از عبرت‌های فراوانی برای جهانیان است که متاسفانه در غریو شادکامیها و پایکوبیهای مستانه رقیبان جهانخوار غربی کمتر بدان توجه می‌شود. هر کسی در این مراسم خاکسپاری در صدد است تا تمام گذشته و حال خویش را فقط به صرف تضاد عقیدتی و سیاسی مشروعیت بخشد. گوئی صراعی بین حق و باطل در جریان بوده که مغلوب اینك باطل و غالب حق قلمداد شود. حال آنکه تمامی دوران جنگ سرد میان دو بلوك شرق و غرب ناشی از تضاد منافع بوده نه تضاد عقیده و امروزه این تضاد منافع در میان کشورهای بلوك غرب با شدت و حدّت بیشتری در جریان است. نگاه هر دو مکتب فکری حاکم در گذشته به انسان و اجتماع یك نگاه مادی منتها از دو زاویه دید بوده است. هر دو به انسان همچون یك «حیوان مولد» و یا ماشین و ابزار می‌نگرند ولاغیر. در شوروی اقتصاد زیربنا شد، در غرب نیز همین بوده و هست و اصولاً نسخه‌های مارکس و انگلس برای جوامع غربی پیچیده شده بود، منتها در شوروی به بهانه عدالت و مساوات، آزادی از مردم سلب شد و سیر شدن شکم بر مجاب شدن افکار برتری یافت. ومتاسفانه با تبلیغات حجیم خود توانستند اذهان مردم خسته و درمانده از ظلم و جور رژیم‌های ارتجاعی و امپریالیستی را که تشنه عدالت و بهروزی‌اند مدت زمانی مدید به سوی خود جذب نمایند و در واقع کسادی بازار بلوك مقابل بود که این جماعت سرگشته را بدیگر سوی امیدوار ساخته بود.

...فامّا الزبدُ فیذهبُ جُفاءً و امّا ما ینفع الناس فیمکث فی الارض.



چندی پیش چگونگی قطعه قطعه کردن نسخهٔ خطّی شاهنامهٔ دورهٔ طهماسب (قرن دهم هجری) به دست «بانیان هنر» درغرب به اطلاع خوانندگان ادبستان رسید. در ادامهٔ تحقیقات خود دراین زمینه به نتایج اسف‌باری رسیدیم و ناباورانه، تخریب‌های بی‌حد و شمار آثار ادبیمان توسط دو شرکت مزایدهٔ کریستیز (Christies) و سات بایز(Sothebys) به چشم دیدم. برخی از این آثار (موجود در کلکسیونهای رسمی وخصوصی) تمامیّت خود را حفظ کرده بودند، از آن جمله است نسخهٔ دستخط دیوان جامی، (قرن نهم هجری).

اخیراً دست اندرکاران شرکت مزایدهٔ سات بایز (لندن) کلکسیونی از نفیس‌ترین آثار هنری ـ ادبی ایران، هند و عرب را (که بخش اعظم آن رابرگهای پاره شده از کتب خطّی و تابلوهای خطّ و نقاشی ایران تشکیل می‌داد) در معرض فروش گذشتند. این کتاب‌های خطی هر کدام در دوره‌های مختلف از طرق بسیار متفاوت به دست کلکسیونرهای اروپایی و آمریکایی افتاده‌اند؛ و طبیعی است که بر اثر مرور زمان، این آثار تغییر مکان داده شوند... دراین میان مسؤلیتی بزرگ و تاریخی در برابر کشورهای مشرق زمین قرار دارد که با تمام امکانات موجود خویش از گسترش این فرهنگ ستیزی آشکار غرب جلوگیری کنند؛ البته اکثر نسخه‌های خطی کتابهای ادبی‌مان که در کتابخانهٔ ملّی پاریس، موزهٔ مترو پولیتن نیویورک (و سایر موزه‌ها) قرار دارند، هنوز تمامیّت خود را حفظ نموده‌اند، ولی مابقی آنها که در اختیار کلکسیونرهای خصوصی است، با خطر جدی تخریب و تجزیه و برگ، برگ شدن، مواجه است.

شرکت سات بایز این بار برگهایی از زیباترین و نفیس‌ترین نسخه‌های خطی قرن نهم و دهم هجری را که شامل دیوان جامی و منظومهٔ خمسهٔ نظامی (بخش خسرو و شیرین ولیلی و مجنون) بود، درمعرض فروش گذاشت.

۱۹ مینیاتور از دیوان جامی به مبلغی بیش از صدهزار پوند به فروش رفت.

(دو اثر رنگی چاپ شده از مینیاتورهای فروخته شده را دراین شمارهٔ ادبستان مشاهده می کنید.)

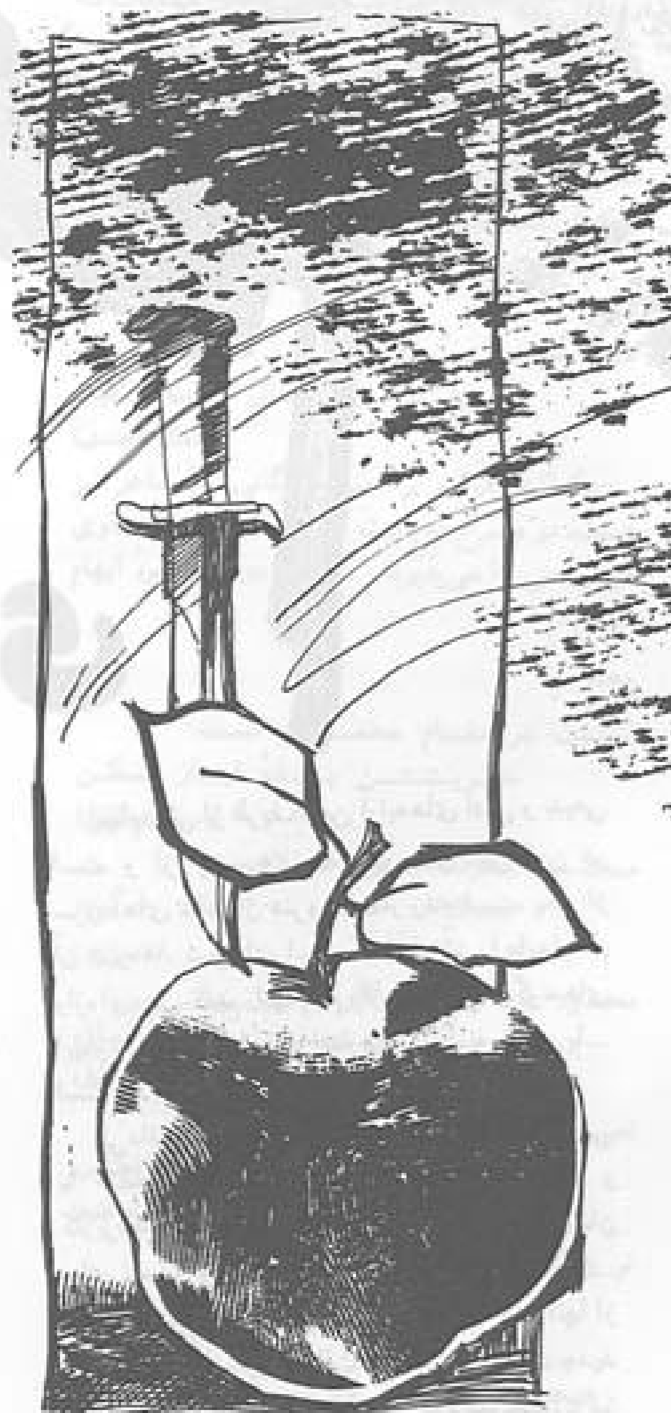
به طوری که می‌دانید مضمون اکثر نقاشیهای کلاسیك ایران از جوهرهٔ شعر فارسی الهام گرفته است. علاوه براین، در شعر فارسی نیز عرفان همیشه نقش برتر و عمده را ایفا نموده و بهترین بخش شعر ما درعرصهٔ عرفانی سروده شده است. در برخی از این اشعار جوهر عرفان به قدری عمیق و پررنگ ـ و به دیگر کلام: سرشار از اسرار ـ است که گاهی وقتها بعضی از خوانندگان، معنای آن اشعار را به طور شایسته درنمی‌یافتند.

به همین خاطر استادان متعهّد نقّاشی‌مان در قرون نهم و دهم هجری برای تفهیم هرچه بهتر مفاهیم این اشعار بابه تصویر کشیدن بسیاری از آنها درحد توان خود پرده از روی اسرار برداشته‌اند. (مانند تصاویری که در دیوانهای جامی، خمسه نظامی، حافظ و امثال آن آمده است).

دربارهٔ تطعه‌قطعه کردن آثار با ارزش مذهبی و ادبی ایران در حراجهای اروپا

خورشید همواره ازمشرق دمیده است

■ جاوید مقدّس ـ استانبول



درمزایدهٔ «سات بایز» کارهایی که از رضا عباسی «نقاش» و هنرمند معروف ایران به فروش رفت ۳ برگ مینیاتور بود که یکی از آنها ازمنظومهٔ خمسهٔ نظامی (بخش خسرو و شیرین) بود؛ (تاریخ نگارش: ۱۰۴۱ هجری)، این کارها از کلکسیون خصوصی یك فرانسوی ـ که اسمی از این شخص درمیان نیست! ـ فراهم شده بود. «رضا عباسی در فن نقّاشی، طاق و در نزاکت قلم شهرهٔ آفاق بود»؛ بعد از مولانا شیخ محمد سبزواری او جزو معدود استادانی است که آخرین تحولات را در تکنیك نقاشی ایران از خود برجای نهاده ولازم به توضیح است که تعدادٔ قابل ملاحظه‌ای از کارهای رضا عباسی (به امضای خود او) درموزه‌های بوستون، متروپولیتن، آرمیتاژ، کتابخانهٔ ملی پاریس ولوور حفظ می شود. شرکت سات بایز ۲۹ صفحهٔ برگ، برگ شده از منظومهٔ خمسهٔ نظامی (بخش خسرو و شیرین) را با امضای استادان متفاوت به مبلغ نامعلومی فروخت. این آثار از دو جنبه دارای اهمّیت بودند. یکی این که بعضی از هنرمندان این کتاب در نقاشی تصاویر نسخهٔ خطّی جامع‌التواریخ نقش داشتند. دیگر آنکه به لحاظ جنبهٔ تکنیکی کار با دوران پیش از خود تفاوت آشکار دارد؛ دراین دوره شیوه و اسلوب نقاشی ایران با قلمگیریهای تند و شدید در همه جا به چشم می‌خورند و فرعها، دیگر دارای تعادل و ثبات نیستند، یعنی به جرأت می توان گفت که این دوره دوران غلبهٔ قلمگیری زیبا بر مهارت در طراحی است.

بی گمان آرزوی هر انسان با فرهنگ است که این آثار در کلّیت و تمامیّت خود به موزه‌های کشورمان باز پس گردانده شود؛ چرا که این میراث عظیم فرهنگی، ادبی، و هنری حق طبیعی نسلهای آیندهٔ میهنمان است، علاوه بر این، مسؤلان محترم موزه‌های کشورمان نیز می‌توانند در بعضی از این مزایده‌ها شرکت فعال داشته باشند، چون که گاه بعضی از آثار کلاسیك ادبی‌مان به قیمتهای خیلی نازل به فروش می‌رسد. (برای مثال، در مزایدهٔ سات بایز نسخهٔ دستخط کلیات سعدی (در ۴۴۴ صفحه) به ۵۰۰۰ پوند، و همچنین نسخهٔ دستخط کتاب فریدالدین عطار (الهی‌نامه و مصیبت‌نامه) کار استاد محمود ابن حاجی محمد، که دارای ۵ مینیاتور در «اسلوب شیراز» به تاریخ ۱۰۲۸ هجری ـ شیراز ـ بود به قیمت ۶۰۰۰ پوند فروخته شد.

چنانچه در بدو نوشته نیز اشاره شد، در بین آثار فروخته شده، تخریب بخشی از میراث فرهنگی ـ هنری هند و عرب نیز دیده می شود امّا در میان آثار فروخته شده، برگی از قرآن کریم وجود دارد که با خط کوفی نوشته شده. تاریخ نگارش این قرآن حدود نیمهٔ اوّل قرن چهارم هجری است. (و به همین دلیل این موضوع بیش از حد حائز اهمیت است.)

این دستخط به لحاظ اهمیت تاریخی، زیبائی و نفاست (که باآب طلا نوشته شده نه تنها درنوع خود بی نظیر است، بلکه دارای ارزش بسیار بالای معنوی نیز هست.) اوّلین صفحاتش به ترتیب در تاریخهای زیر برگ، برگ شده و به رقمی بالای صد هزار پوند به فروش رفت.

۱۵ اکتبر ۱۹۸۴ (با کُد ۲۱۹ و۲۱۸)، سال ۱۹۸۵ (با کُد ۵)، سال ۱۹۸۶ (با کُد ۲۴۸) و در همین ایّام اخیر، برگهٔ دیگری که نسخهٔ چاپ شدهٔ رنگی آن را بر جلد ادبستان مشاهده می کنید، فروخته شد! این قرآن خطّی که از تونس آورده شده، نزدیك به ۱۰ قرن تمامیّت خود را حفظ نموده بود.

دیروز شاهنامهٔ خطّی و تاریخی ما را ورق ورق کرده و فروختند و امروز نیز با گرانقدرترین میراث والای مذهبی و ادبی ما همان کار را می کنند. امّا به هر تقدیر، غربیها فراموش کرده‌اند که: «خورشید همواره از مشرق دمیده است!»



ایهام نام‌واژه‌ای

■ سیدمحمدراستگو

ایهام یکی از ظریف‌ترین آرایه‌های ادبی و بدیعی است و از این روی به شیوه‌های گوناگون در سروده‌های شاعران هنرور به کار رفته است. یکی از آن شیوه‌ها، شیوه ای است که اینک آن را «ایهام نام واژه‌ای» می نامیم. ایهام نام واژه‌ای یکی از گونه‌های ایهام تناسب یا تساوی یا اشاری یا دو گونه خوانی یا... است که با «نام واژه»ها ساخته می شود.(*)

می‌دانیم که بیشترینهٔ نام واژه‌ها در اصل اسمهایی یا صفتهایی یا... هستند با معانی شناخته و کاربردهایی ویژه که افزون بر این از سوی اهل زبان برای نامیدن و نشانه گذاری اشخاص یا اشیاء یا... نیز به کار می‌روند و بر پایهٔ همین جا به جایی آنها از حالت اصلی و پیشین (حالت واژگانی) به حالت جدید و پسین (حالت نام واژه‌ای) است که «علم منقول» نیز نامیده می‌شوند. از این روی نام واژه‌ها، واژگانی دورویه و دوسویه‌اند: از یك روی وسوی، واژه‌اند، اسم یا صفت یا... و چون دیگر واژه‌ها بیانگر معنایی و رسانهٔ پیامی و دارای کاربردی؛ و از دیگر سوی و روی، نام واژه‌اند و شناسه و نشانهٔ شخصی یا چیزی. و همین دوسویگی و دورویگی زمینه‌ای شده تا ایهام پردازان، آنها را به گونه‌ای ایهامی به کارگیرند و در کاربردی یگانه از هر دوروی و سوی آنها بهره گیرند؛ یعنی آنها را به گونه‌ای در سخن خویش بیاورند که یا به شیوه ایهام تساوی و دو گونه خوانی، هر دو معنی واژگانی و نام واژه‌ای را برتابند؛ و یا به شیوهٔ ایهام تناسب واشاری، پذیرای یکی از آن دو معنی و یادآور معنی دیگر باشند. مثلا در این بیت حافظ:

ساقی چویار مه رخ و از اهل راز بود
حافظ بخورد باده وشیخ وفقیه هم

«حافظ» هم واژه است و به معنی اصطلاحی حافظ قرآن و حدیث (آنکه همه قرآن یا شمار فراوانی حدیث (صدهزار) در حافظه داشته باشد) و هم نام واژه، یعنی نام شعری (تخلص) خواجه شمس‌الدین محمدشیرازی؛ اما همین واژه در این بیت حافظ:

حدیث عشق زحافظ شنو نه از واعظ
اگرچه صنعت بسیار در عبارت کرد

پذیرای معنی اصطلاحی حافظ قرآن و حدیث نیست، تنها به قرینهٔ هم نشینی با واعظ، با ایهام تناسب و اشاری یادآور آن است.

اینك نمونه‌هایی از ایهام نام واژه‌ای:

با نام اشخاص

ابن‌مقله:

خطی که مردم چشم نبشته است چو آب
محقق است که او ابن‌مقله ثانی است (خواجو)

حدیث خون دلم هر دم ابن‌مقلهٔ چشم
روان به گردلب جویبار بنویسد (خواجو)

از شوق خط تو ابن‌مقله
در آب نکند دفتر چشم (خواجو)

«مقله» به معنی چشم یا کرهٔ چشم است و «ابن‌مقله» کنایه از اشك یا مردمك که به دلیل هم نشینی با خط، دفتر، نبشته، بنویسد، محقق (گونه‌ای خط)، یادآور ابوعلی محمدبن علی معروف به ابن‌مقله (در گذشته در ۳۲۸ هـ.ق) خطاط معروف و نام‌آور و مخترع خطوط ثلث، رقاع، ریحان، توقیع و محقق نیز هست.

بواسحق:

راستی خاتم فیروزهٔ بواسحقی
خوش درخشید ولی دولت مستعجل بود (حافظ)

«خاتم فیروزهٔ بواسحقی» روی هم کنایتی از دولت مستعجل شاه شیخ ابواسحق [از شاهان شعردوست و صاحب ذوق آل اینجو] است؛ اما با ایهام تناسب و اشاری، یادآور فیروزهٔ ابواسحقی ـ که گونه‌ای مرغوب از فیروزه بوده ـ نیز هست.

جلال‌الدین:

وفاداری و حق‌گویی نه کار هرکسی باشد
غلام آصف ثانی جلال‌الدین والدینم (حافظ)

«جلال الحق والدین» که به قصد توصیف به کار رفته، یادآور نام جلال‌الدین تورانشاه، وزیر شاه شجاع نیز هست.

خسرو ← شکر

شاه منصور:

از مراد شاه منصور ای فلك سر برمتاب
تیزی شمشیر بنگر قوت بازوببین (حافظ)

«شاه‌منصور» را به شیوه ایهام دوگونه خوانی، هم می توان با سکون «ه» و بی اضافه خواند تا اسم مرکب باشد و نام شاه منصور آخرین شاه آل مظفر؛ و هم باکسرهٔ «ه» و به صورت اضافه خواند تا «منصور» صفت «شاه» باشد (= شاه پیروز) و یادآور نام شاه منصور.

عبارت های «منصورشاهی» و «منصورشه» در بیت‌های زیر نیز ایهام یاد شده را پذیرایند:

دل من چون علم از بادهوا می‌لرزد
تابشدرایت منصورشه از کشورما (عمادفقیه)

به عین دولت منصورشاهی
علم شد حافظ اندرنظم اشعار (حافظ)

شکرشیرین وخسرو:

جای خنده است سخن گفتن شیرین پیشت
که آب شیرین چوبخندی برود از شکرت (سعدی)

برون نمی‌رود از کام تلخی هجرم
اگرچه من به سخن خسروشکرخایم (امیرخسرو)

فرهاد را زشکّر شیرین حکایتی
از خسروی ملکت پرویز خوشتر است (خواجو)

شیرین ترازآنی به شکرخنده که گویم
ای خسروخوبان که تو شیرین زمانی (حافظ)

واژه‌های «شیرین»، «شکر» و «خسرو» (به معنی شاه) افزون بر معانی واژگانی، در حال و هوایی به کاو رفته‌اند که یادآور خسروپرویز و در معشوقهٔ او شیرین ارمنی و شکراصفهانی نیز هستند.

عراقی:

غزلیات عراقی است سرود حافظ
که شنید این ره‌جانسوز که فریاد نکرد (حافظ)

«عراقی» افزون بر معنی موسیقایی (یکی از پرده‌های موسیقی) نام شاعر و عارف قرن هفتم فخرالدین عراقی نیز هست.

غیاث دین:

حافظ زشوق مجلس سلطان غیاث دین
غافل مشو که کارتو از ناله می‌رود

«غیاث‌دین» افزون بر معنی واژگانی (فریادرس وپشتیبان دین) نام یکی از شاهزادگان آل مظفر نیز هست و در این بیت هردو معنی را می‌پذیرد.

فقیه:

سرطبیب ندارد عماد و برگ فقیه
که عشق درد قدیم و ضلالت ازلی است (عماد فقیه)

میخانه شد زعشقت جای عماد ورنی
جای فقیه باشد کنج کتابخانه (عماد فقیه)

«فقیه» که به معنی واژگانی بکار رفته، یادآور نام شاعر «عماد فقیه» نیز هست.

کمال:

به کمال است و بس این جور و جفا و ستمش
این صفت ها که شنیدی به کمال است اورا (کمال خجندی)

ختم شد برکمال لطف سخن
هرچه بعد از کمال نقصان است (کمال خجندی)

«کمال» افزون بر معنی واژگانی نام شاعر نیز هست، در مصرع دوم بیت اول به شیوه ایهام تساوی هردو معنی را می‌پذیرد و در بیت دوم به شیوهٔ ایهام تناسب.

محمود:

قدمت در مقام محمودی است
خویشتن بندهٔ ایاز مکن (سیف فرغانی)

محمود بود کسی که هردم
خاك قدم ایاز گردد (خواجو)

محمود بود عاقبت کار در این راه
گر سر برود در سر سودای ایازم (حافظ)

قصه زلف ایاز ارنشود کوته به
کاین مقامی است که محمود نماید اطناب (عماد فقیه)

تو چاکر در سلطان عشق شو چو ایاز
که هست عاقبت کار عاشقان محمود (کمال خجندی)

«محمود» که به معنی واژگانی (= پسندیده) بکار رفته، به قرینهٔ هم نشینی با «ایاز» یادآور نام سلطان محمود غزنوی نیز هست.

نصرةالدین:

دارای جهان نصرت دین خسرو کامل
یحیی بن مظفر ملك عالم عادل (حافظ)

«نصرت دین» افزون برمعنی واژگانی، نام شاه یحیی برادرزادهٔ شاه شجاع نیز هست، و در این بیت هردو معنی را می‌پذیرد.

نظامی:

زاینهمه گوهر منظوم که بنمود عماد
حاصل آن است که کارش به نظامی نرسید (عماد فقیه)

«نظامی» به شیوهٔ دوگونه خوانی می تواند نام سخن سالار گنجه و آفرینشگر خسرو و شیرین، مخزن‌الاسرار و... باشد، همانگونه که می‌تواند مرکب از «نظام» (= نظم و انتظام) + «ی» نکره باشد.

یاقوت:

نموده لعل لبت ثلثی از خط یاقوت
بنفشه‌ات خط ریحان نوشته بر نسرین (خواجو)

ننوشت کس در مکتبی بالاتر از یاقوت خط
بالای یاقوت او خطی بنگر چه زیبا می کشد. (کمال خجندی)

«یاقوت» افزون بر معنی شناخته‌اش، به یاقوت مستعصمی خطاط پرآوازهٔ سدهٔ هفتم نیز اشارت دارد.

□

در بیت‌های زیر ـ همه از سیف فرغانی ـ واژه‌های اثیر، انوری، سنایی، سیف، ظهیر، عطار، عنصری، مزید، لبیبی، مجیر و همام که نامهای شاعران شناخته‌ای هستند، همه با هاله‌های ایهامی به کار رفته‌اند:

وصف ماه روی تو هرگز نگوید همچو من
انوری گر آفتاب و گر فلك باشد اثیر

به شعر اندر میان دوستانش
چو سعدی سیف فرغانی همام است

عنصری طبع چون در کار وصفت عاجز است
من زدیده انوری و زدل سنایی می کنم

طبیعت عنصری عقلم لبیبی
دلم هست انوری دیده سنایی

ملك مجیر و فلك دم به دم ظهیرت باد
که زیر چرخ نخستین دوم اثیر تویی

سیفم که بریدم زهمه نسبت خویش
در گفتن طامات چو عطار فریدم

نیز واژه‌های شمس، سعدی، خاقانی، رشید و ظهیر در این بیت خواجو:

شمس اگر دادی مرا در سعدی طالع مدد
لاف خاقانی زدی طبع رشیدم با ظهیر

با نام غلامان:

واژه‌های «کافور»، «عنبر»، «مبارك»، «یاقوت» نام‌هایی بوده‌اند که در گذشته بر غلامان می نهاده اند. از اینروی در بیت‌های زیر افزون بر معانی واژگانی شناختهٔ خود، به قرینه هم نشینی با بنده، غلام، خادم و هندو و نیز حال و هوای بیت‌ها، با ایهام تناسب و اشاری یادآور نام غلامان نیز هستند:

کند به سنبل گردنکشت زمانه خطاب
که خادمی تو درشان عنبر آمده است (خواجو)

چه نیکبخت کسی کو غلام روی تو باشد
مبارك آنکه دهد دل به طلعت میمون (خواجو)

سر خدمت تو دارم بخرم به لطف و مفروش
که چوبنده کمتر افتد به مبارکی غلامی
(حافظ)

هندویی را باغبان سوی گلستان می‌فرستد
یا به یاقوت تو سنبل خط ریحان می فرستد
(خواجو)

بدینسان که کافور او در خط است
عجب گر زعنبر غبارش هست
(خواجو)

اگر خط سیه کارش غباری دارد از عنبر
چرا آن زلف عنبر بیز را در تاب می‌بینم
(خواجو)

با نام کتابها:

در بیت‌های زیر واژه‌های اشارت، شفا، قانون و نجات افزون بر معانی واژگانی نامهای کتابهای معروف ابوعلی سینا نیز هستند و یا کاربردی ایهامی به کار رفته اند:

از اشاراتی که کردم من تو را دادم شفا
گرچه رنجورم علاجت کردم از قانون خویش
(سیف فرغانی)

ای جدل پیشه شفای خود از این قانون ساز
کین اشارات نباشد پسر سینا را
(سیف فرغانی)

وربه قانون ادب بردر او ره یابی
با شفا یک دو سخن از من بیماریگو
(سیف فرغانی)

بنده بیمار فراق است و نه قانون وی است
که به وصل تو شفا خواهد از این رنجوری
(سیف فرغانی)

دل سقیم شفا یابد از اشارات عشق
اگر نجات خواهی گوش کن عبارت عشق
(سیف فرغانی)

خستگان ضرب تسلیم را بهر شفا
نسخهٔ کلی زقانون نجات آورده‌ام
(خواجو)

از شفا خانهٔ احسان تو از بهر نجات
خستگان راطمع مرهم و امید رواست
(کمال خجندی)

زلب خستگان را دهد نوشدارو
طبیب شفا بخش باشد به قانون
(کمال خجندی)

کردم بسی علاج دل و به نمی‌شود
آری مگر علاج به قانون نمی‌رود
(کمال خجندی)

چون طبیب عاشقانی رنجه شو سوی کمال
هست قانون اطبا پیش بیمار آمدن
(کمال خجندی)

قانون عشق ای پارسا از عاشق گمره مجوی
زین درد اگر یابم شفا دیگر به قانون اوفتم
(ناصر بخارایی)

در بیت‌های زیر نیز واژه‌های مخزن‌الاسرار، مفتاح، لیلی و مجنون، خسرو و شیرین، کشاف، قوت قلوب، شرفنامه، مطول، مختصر، گلستان، بوستان و کیمیای سعادت، افزون بر معانی واژگانی خود، نام‌های کتاب‌هایی نیز هستند و کانونهایی برای ایهام نام واژه‌ای:

درِ تو زمرهٔ ارباب شوق را منزل
غم تو مخزن اسرار عشق را مفتاح
(خواجو)

از عشق نام لیلی و مجنون بماند سیف
خرم دلی که مخزن اسرار عشق شد
(سیف فرغانی)

شاعر همه زلیلی و مجنون کند حدیث
کو را خبر زمخزن اسرار ما نبود
(سیف فرغانی)

چون بدان خسرو شیرین ملاحت برسی
بینکی چندش از این مخزن اسرار بگو
(سیف فرغانی)

رخ تو آیت کشاف حسن را تفسیر
غم تو مخزن اسرار عشق را مفتاح
(کمال خجندی)

گرم به دست فتد اندهت به صد شادیش
غذای روح کنم ای غم تو قوت قلوب
(سیف فرغانی)

گوش کن شرح شرفنامهٔ مهر از خواجو
زانک باشد صفت مهر رخت بابی خوش
(خواجو)

بازلف او بخوانی پیغام دل مطول
یا مختصر بگویی بالعل او نهانی
(ناصر بخارایی)

مطول است به غایت حکایت عشقش
نمی‌توان به عبارات مختصر کردن
(سلمان ساوجی)

بخت من مسکین بین کز دولت عشقت من
سعدی دگر گشتم زانروی گلستانم
(سیف فرغانی)

ای بوستان عارض تو گلستان جان
چشم تو عین فتنه و جسم تو جان جان
(خواجو)

دریغ و درد که تا این زمان ندانستم
که کیمیای سعادت رفیق بود رفیق
(حافظ)

با نام گونه‌های خط:

در بیت‌های زیر واژه‌های نسخ، رقاع، غبار، محقق، منشور، ریحان، ثلث و تعلیق همه نامهای گونه‌هایی از خط اند که با کاربردی ایهامی در معانی واژگانی خود بکار رفته اند:

قلم عشق کند درج به نسخ کونین
در خط علم تو مجموعهٔ ما اوحیٰ را
(سیف فرغانی)

شد محقق که بسان الف نسخ قدیم است
پست با قامت تو سروسهی بالا را
(سیف فرغانی)

مرا از آن رخ معنی نما محقق شد
که روی او قلم نسخ در صور کشدا
(سیف فرغانی)

یعنی که محقّق دان نسخ همه خوبان را
چون گرد عذار آمد آن خط چوریحانم
(سیف فرغانی)

ریحانیان گلشن روی تو بر سمن
خطی به خون لالهٔ احمر نوشته‌اند
(خواجو)

به رقعه‌ای دل ما شاد کن که در غم تو
بسی به خون جگر نسخ کرده‌ایم رقاع
(خواجو)

نموده لعل لبت ثلثی از خط یاقوت
بنفشه‌ات خط ریحان نوشته بر عنبر
(خواجو)

سواد خط تو یاقوت اگر دهد دستش
برآفتاب به خط غبار بنویسد
(خواجو)

بت پرستان را محقق شد که این خط غبار
از پی نسخ بتان سومنات آورده‌ای
(خواجو)

تا غبار خط ریحان تو بر گل دیده
ورق مردمک دیده بر آب افتاده
(خواجو)

بر گل رقم از غالیهٔ ترزده‌ای باز
گل را به خط نسخ قلم در زده‌ای باز
(سلمان ساوجی)

نون والقلم محقق در حق اوست منزل
از مشک حکم ریحان تعلیق نسخ خواند
(ناصر بخارایی)

صورتگری که نقش توبیند غریب نیست
گر خط نسخ در رخ خوبان چین زند
(کمال خجندی)

مهر رخسار تو سوزی است که در جان من است
خط سبز تو غباری است که در خاطر ماست
(کمال خجندی)

چون طلعت خورشید که پوشید غبارش
زیر خط ریحان رخ چون یاسمن کیست
(کمال خجندی)

با نام گونه‌های حروف:

در بیت های زیر واژه های دال، قاف، کاف، عین که نام‌های برخی از حروف الفبایند، با کاربردی ایهامی در معانی واژگانی خود بکار رفته اند:

نون شد قد همچون الفم بی‌تو ولیکن
بر حال پریشانی من زلف تو دال است
(خواجو)

قامتم نون و دل از غم شده چون حلقهٔ میم
لیک بر حال دلم جیم سرزلف تو دال
(خواجو)

حرفی است کاف و نون زطوامیر صنع او
وزقاف تا به قاف برین حرف گشته دال
(خواجو)

قدم که چون الفی بود خم گرفت چون نون
دلیل راست همین قامت چو دال من است
(ناصر بخارایی)

قدی که چون الف بود از غم شدست چون نون
اکنون قدی چو نونم بر عشق دال باشد
(ناصر بخارایی)

قامت چون الفم لام شد از محنت هجر
همچو لام اینهمه درعین بلا نتوان بود
(عماد فقیه)

زضعف خویش اگر حرفی کنیم عرض
همین بالای چون نون است کافی
(عماد فقیه)

بس کز محبت دیدم مذلت
در عین محنت قدّم چو نون است
(عماد فقیه)

با نام گونه‌های واژه (اصطلاحات صرفی):

در بیت‌های زیر واژه‌های معتل، لفیف، مقرون، ناقص، اجوف، مهموز، صحیح، سالم، مفتوح، مجرور و مکسور که همه اصطلاحاتی صرفی هستند و در صرف عربی نام واژه‌هایی آشنایند، با کاربردی ایهامی در معانی واژگانی خود بکار رفته‌اند:

ای لفیف جان تو معتل آفت‌های طبع
عشق ماهر ناقصی را کی کند مقرون خویش
(سیف فرغانی)

اجوف تن ناقصم خیالی است صحیح
وین هجر مضاعفم وبالی است صحیح
آن ماه لفیف موی معتل العین
برچین خط از حبش مثالی است صحیح
(خواجو)

عبهر مثال معتل و اجوف نهندشان
اما بدان صحیح که سالم چو عرعرند
(خواجو)

شدست این دل مهموز ناقصم با مهر
مثال زلف لفیف پریرخان مقرون
(خواجو)

عین معتل عبهرت مفتوح
جیم مجرور طره‌ات مکسور
(خواجو)

با نام حیوانات و پرندگان:

در بیت‌های زیر واژه‌های باز، بط و پروانه، که نام‌های پرندگان شناخته‌ای هستند و «گلگون» که نام اسب شیرین است، با کاربردی ایهامی در معانی دیگری بکار رفته‌اند:

سایه تا بازگرفتی زچمن مرغ سحر
آشیان در شکن طره شمشاد نکرد
(حافظ)

طایر دولت اگر باز گذاری بکند
یار باز آید و با وصل قراری بکند
(حافظ)

صفیر مرغ برآمد بط شراب کجاست
فغان فتاد به بلبل نقاب گل که کشید
(حافظ)

در شب هجران مرا پروانهٔ وصلی فرست
ورنه از دردت جهانی را بسوزانم چوشمع
(حافظ)

پروانهٔ او گر رسدم در طلب جان
چون شمع همان دم به دمی جان بسپارم
(حافظ)

گر کمیت اشک گلگونم نبودی گرم رو
کی شدی روشن به گیتی راز پنهانم چو شمع
(حافظ)

بیا که مردم چشمم سرشک گلگون را
به جست و جوی تو هردم چو آب می‌راند
(سلمان ساوجی)

سمند عزم را بربسته‌ام زین
همین دم اشک گلگونم روان است
(ناصر بخارایی)

از بهر گردستم سمند تو هردمی
گلگون اشک در عقبش تند رانده‌ایم
(کمال خجندی)

با نام مکانها:

واژه‌های چین، خطا (= ختا) روم، شام، حجاز، عراق و کرمان که همه نامهای مکانهای شناخته‌ای هستند، در بیت‌های زیر با هاله‌های ایهامی بکار رفته‌اند:

تا دل هرزه گرد من رفت به چین زلف او
زین سفر دراز خود عزم وطن نمی‌کند
(حافظ)

در چین زلفش ای دل مسکین چگونه‌ای
کآشفته گفت باد صبا شرح حال تو
(حافظ)

شد به چین سرزلف تو و این عین خطاست
تا من دلشده را از سفر او چه رسد
(خواجو)

به چین زلفت ارگفتم حدیث مشک معذورم
پریشان گوی را اکثر سخنهای خطا افتد
(کمال خجندی)

صبا از چین زلفت جان به دامن می‌برد هرسو
نمی‌دانم که از زلفت صبا چون می‌برد جان را
(سلمان ساوجی)

زلف عنبر شکنت مایه ده مشک خطاست
پیش چین سرزلفت سخن مشک خطاست
(ابن یمین)

با چین سرزلف تو در بوی فروشی
دم جز به خطا می‌نزنند نافهٔ آهو
(ابن یمین)

گر مقارن می‌شود با مهر تو ماه از کمی است
گر تشبه می‌کند با زلف تو مشک از خطاست
(ناصر بخارایی)

چین زلف تو که چون شام غریبان تیره است
درخم هر سر مویش دل آوارهٔ کیست
(ناصر بخارایی)

چشم تو از ما خطایی دید و ابر و چین گرفت
حاجبت آورد از ترکان سیاه و چین گرفت.
(ناصر بخارایی)

گوهر چشمم زبحر هند می‌آید به روم
سنبل زلفت زچین در زنگبار افتاده است
(ناصر بخارایی)

فکند زمزمهٔ عشق در حجاز و عراق
نوای بانگ غزلهای حافظ از شیراز
(حافظ)

چون طواف کعبهٔ رویت کند دل در سماع
لاجرم در جانم آهنگ حجاز افتاده است
(ناصر بخارایی)

تا ناصر از حجاز نیاید سوی عراق
عشاق را مقام معین نمی‌شود
(ناصر بخارایی)

رفت چو ناصر به حجاز از عراق
هرکه خبر یافت زسرمقام
(ناصر بخارایی)

در غمت پیرهنم شد کفن و کرمان گور
هرکه پوشید کفن چاره اش از کرمان نیست
(عماد فقیه)

یعقوب بیدلی که زیوسف بریده‌ای
وایوب صابری که به کرمان رسیده‌ای
(عماد فقیه)

ور نبودی صبر ایوبی عماد خسته را
تا بدین غایت اسیر رنج کرمان نیستی
(عماد فقیه)

میل خواجو همه خود سوی عراق است مگر
صبر ایوب خلاصی دهد از کرمانش
(خواجو)

خواجو چه نشینی که گر ایوب صبوری
چندین همه در محنت کرمان نتوان بود
(خواجو)

با نام ابزارهای موسیقایی:

واژه‌های چنگ، رود و عود که نامهای شناخته‌ای برای ابزارهای موسیقایی هستند، در بیت‌های زیر با کاربردی ایهامی در معانی دیگری به کار رفته‌اند:

از آن زمان که زچنگم برفت رود عزیز
کنار دامن من همچو رود جیحون است
(حافظ)

تو نیز باده به چنگ آر و راه صحرا گیر
که مرغ نغمه سرا ساز خوش نوا آورد
(حافظ)

یاد باد آن شب که در مجلس خروش چنگ بود
مطربان را عود بر ساز و دف اندرچنگ بود
(خواجو)

منه عودای بت خوش نغمه از چنگ
که ساغر بانگ می‌دارد که قل قل
(خواجو)

نوای نغمهٔ چنگم چه سود چون هرشب
خیال زلف توام چنگ می‌زند درنای
(خواجو)

چو مطرب غم او چنگ زد به دامن من
زگوشمال جفا ناله می‌کنم چو رباب
(کمال خجندی)

غزل خوانان دف اندرچنگ دارند
به عشاق حزین آهنگ دارند
(ناصر بخارایی)

در مخالف می زنی چون دف مرا
راستی نیکم به چنگ آورده‌ای
(اوحدی مراغه‌ای)

زهره سازی خوش نمی‌سازد مگر عودش بسوخت
ذوق مستی کس ندارد می‌گساران را چه شد
(حافظ)

درچشم منی گر بروی گربنشینی
در چنگ توام وربزنی وربنوازی
(عماد فقیه)

رود من پرساز باشد گر بسوزد عودمن
نایم اندرچنگ باشد گر نباشد مزمرم
(خواجو)

با نام مهره‌های شطرنج:

در بیت‌های زیر واژه‌های رخ، شاه، بیاده، پیل، فرزین که نام مهره‌های شطرنج‌اند با هاله‌های ایهامی و در معانی واژگانی بکار رفته‌اند:

تا چه بازی رخ نماید بیدقی خواهیم راند
عرصهٔ شطرنج رندان را مجال شاه نیست
(حافظ)

آرزومند رخ شاه چوماهم حافظ
همتی تا به سلامت زدرم باز آید
(حافظ)

روبر بساط عشق او با سیف فرغانی نشین
تا دم به دم بنمایدت در هر رخی آن شاه رو
(سیف فرغانی)

در عُری شاه ماتم ای پربرخ رخ مپوش
کانکه رخ بر رخ نهی او را چه غم باشد زمات
(خواجو)

پیش اسبت رخ نهم زان رو غمم نبود زمات
در وفایت جان بیازم تا کجا یابم وفات
(خواجو)

گرت اسب بر سر دواند رواست
بنه پیش او رخ که شاهی خوش است
(خواجو)

اگر تو پیل برانی و اسب درتازی
چگونه رخ ننهیمت چومات می‌جوییم
(خواجو)

پیاده می‌روم در پای پیلش تا شوم فرزین
وگرشه مات می‌سازد زاسیش رخ نگردانم
(ناصر بخارایی)

با نام اعضاء و اندام‌ها:

واژه‌های پیشانی، گوش، کام (= دهن)، عین (= چشم)، حاجب (= ابرو) که نام‌های اندامهای شناخته‌ای هستند، در بیت‌های زیر ـ و نیز رخ در بیت‌های یاد شده در بخش «با نام مهره‌های شطرنج» ـ با کاربردی ایهامی در معانی واژگانی به کار رفته‌اند:

دل زناوك چشمت گوش می‌كشد لیكن
ابروی كماندارت می‌برد به پیشانی
(حافظ)

ابرویت بین که کشیده است کمان برخورشید
هیچ حاجب نشنیدیم بدین پیشانی
(خواجو)

چرا پیوسته با مردم کمان کین کنی برزه
که نتوان برد چون ابروی خوبان دل به پیشانی
(خواجو)

چشم تنگت ترکتاز و حاجبت پیشانی است
چون درآید کس به چشم تنگ ترك آسای من
(سلمان ساوجی)

پیش از آن کز لب و دندان تو یابم کامی
چون زبان در دهن خلق خدا افتادم
(سلمان ساوجی)

لب من رسیدی آخر زلبش به کام روزی
شدی اربدید وقتی اثر از دهان تنگش
(عراقی)

گفتی از لعل لبت کام برآرم روزی
چون مراد من دلسوخته این است برآر
(خواجو)

به سحر که جان فزاید لب یار و جام باده
بنشین و کام جان را زلب پیاله بستان
(خواجو)

اگر کمال زلعل لب تو جوید کام
عجب مدار که سودای طوطیان شکر است
(کمال خجندی)

گفتمش از دهانت ای بت چین
کام من غیرلب گزیدن نیست
(کمال خجندی)

چون زبان هرکه به کامی برسد از لب تو
بدهد داد فصاحت چو به گفتار آید
(ناصر بخارایی)

با نامهای فلکی:

واژه‌های ماه، مهر (= خورشید) و مشتری که نامهای فلکی آشنایی هستند، در بیت‌های زیر با هاله‌ها و لایه‌های ایهامی به کار رفته‌اند:

چو شمع صبحدمم شد زمهر او روشن
که عمر در سر این کار و بار خواهم کرد
(حافظ)

چه شب است یارب امشب که ستاره برنیامد
که دگرنه عشق خورشید و نه مهرماه دارم
(سعدی)

هرشبی از مهر رخسار تو تا هنگام صبح
دیدهٔ اخترفشان را در ثریا کرده‌ام
(خواجو)

درکین مشو زمهرمن ای مه که گردکا
از مهر مهرخان گل این یمین سرشت
(ابن یمین)

سلمان امید مهر از آن ماهرو مدار
زیرا میان این مه و مهر اجتماع نیست
(سلمان ساوجی)

یارب آن اوج نشین کوکب سیارهٔ کیست
نظر آن مه بی‌مهر به استارهٔ کیست
(ناصر بخارایی)

برفت رونق بازار آفتاب و قمر
از آنکه ره به دکان تو مشتری آموخت
(سعدی)

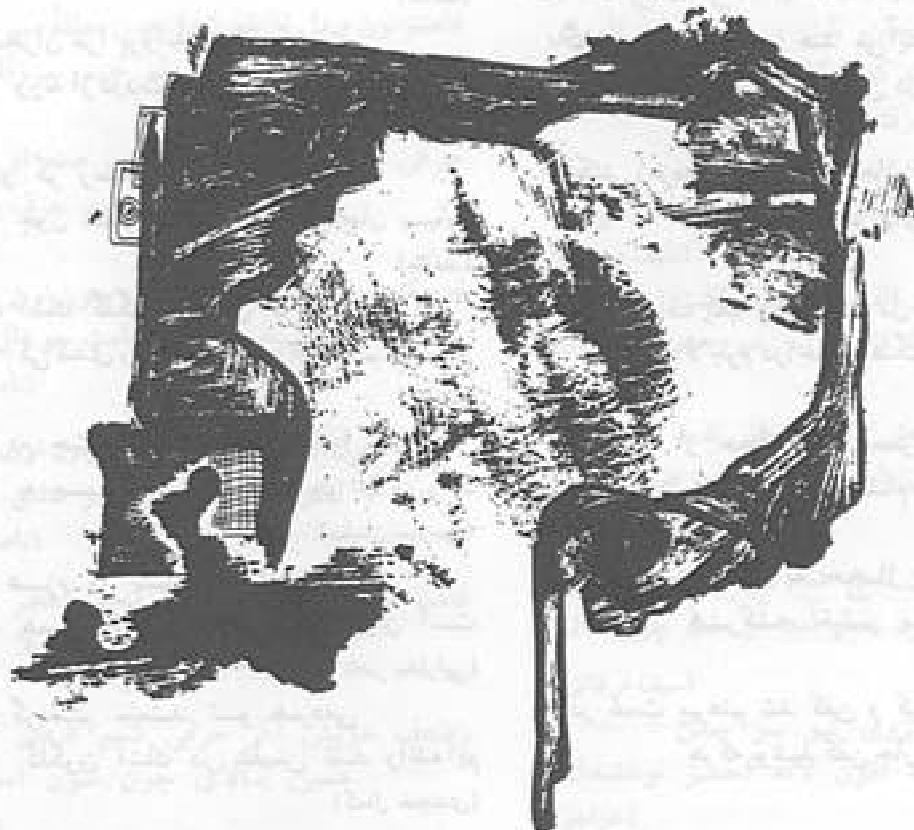
مه را که خرد که من به کرات
مه دیدم و مشتری ندیدم
(ابن یمین)

عاشق او گر تو نباشی مباش
ماه مرا هردو جهان مشتری است
(ناصر بخارایی)

مشتری را بهای روی تو نیست
من بدین مفلسی خریدارت

ایهام سازی با نام واژه‌های دیگری نیز در میان گویندگان و شاعران روا و رایج است که برای پرهیز از اطناب و زیاده گویی، اینك از آنها درمی‌گذریم، والسلام.

●) برای توضیح این گونه‌های ایهام و نیز گونه‌های دیگر آن بنگرید به مقالهٔ اینجانب، «ایهام در شعر فارسی» چاپ شده در مجلهٔ «معارف»



گفتگو با جوان متضرّع

● فرانتس کافکا
● ترجمه: فاضلی بیرجندی



* اشاره:
فرانتس کافکا در سال ۱۸۸۳ در پراگ ولادت یافت. فرزند بازرگان ثروتمندی از یهودیان چک بود. از دانشگاه پراگ دکترای حقوق گرفت و در دفتر بیمه سوانح کارگران کار می‌کرد. در سال ۱۹۱۴ با زنی نامزدی کرد اما آن را به هم زد. یکبار دیگر نیز بعد از آن قصد ازدواج کرد اما معلوم شد که سل دارد و به آسایشگاه رفت. در سال ۱۹۲۴ در آسایشگاه مسلولین در حومه وین درگذشت. کافکا تمام آثارش را به آلمانی می‌نوشت.
داستانی که برگردان فارسی آن را می‌خوانید از مجموعه‌ای از داستانهای او که در سلسله کتابهای «کلاسیکهای مدرن» توسط انتشارات پنگوئن منتشر شده، انتخاب شده است. مترجمان انگلیسی کتاب، ویلد و ادوین مونیر سال نشر آن ۱۹۷۸ است. امید آنکه این ترجمه در گزارش روح و حکمت اثر کافکا به توفیقی هرچند ناچیز رسیده باشد. ساختمان، محتوی و فضای غریب این داستان، جای امید و نگرانی زیادی در برگرداندن آن می‌گذارد.

زمانی بود که هر روز به کلیسایی می‌رفتم چون دختری را که دوست داشتم غروبها نیم ساعت به حال عبادت در آنجا زانو می‌زد و من می‌توانستم با خیال راحت او را ببینم.

یکبار که او نیامده بود و من بی حوصله به دیگرانی که در حال راز و نیاز بودند چشم انداخته بودم جوانی را دیدم که قامت لاغرش را تمام بر زمین انداخته بود. هر از چندی آه بلندی می‌کشید و سرش را که از پشت با کف دستانش گرفته بود با شدت تمام برروی پرچمهای سنگی می‌کوبید.

در کلیسا فقط چند پیرزن بودند که سرهای شال پیچ خود را برگردانده و مرد جوان و لابه و تضرعش را تماشا می‌کردند. به نظر می‌رسید که وی از توجه آنها به خود لذت می‌برد، زیرا هر بار قبل از آنکه زهد و عبودیتش فوران کند چشمانش را دور می‌چرخاند تا یقین کند که به او چشم دارند. من این موضوع را عجیب یافتم و بر آن شدم تا وقتی که کلیسا را ترک کند او را برانداز کرده علت این رفتارش را از وی بپرسم. بله من ناراحت بودم که دختر موردنظرم نیامده بود.

اما ساعتی گذشت تا او برخاست. با رعایت کامل اصول دینی صلیب کشید و شلنگ‌انداز و لرزان به طرف حوض آب مقدس رفت. من که می‌دانستم او را نخواهم گذاشت بدون دادن توضیحی برود، خود را درست در مسیر بین حوض و در کلیسا قرار دادم. دهانم را مثل مواقعی که می‌خواهم قاطع صحبت کنم پیچاندم. پای راستم را جلو گذاشتم و تمام وزنم را روی آن انداختم، پای چپم را بی‌خیال برروی نوک انگشتان پا به حال تعادل نگهداشتم؛ این حالت به من احساس ثبات می‌دهد.

باری، شاید مرد جوان وقتی که آب مقدس بر خود می‌پاشید چشمش به من افتاده، یا حتی زودتر از آنچه فکر می‌کردم با مختصری نگرانی متوجه من شده بود،

چون خود را ناگهان به طور غیرمنتظره از در بیرون انداخت. در شیشه‌ای با صدای بلند بسته شد، و چون بلافاصله پشت سرش بیرون آمدم در هیچ جا او را ندیدم، چندین خیابان تنگ جلوی کلیسا بود و آمدوشد سنگینی جریان داشت.

طی چندروز بعد او پیدا نشد و دوست دخترم می‌آمد. لباس سیاهش را می‌پوشید و تور نازکی بر دوش می‌انداخت، و چون دختر آمده بود من مرد جوان را از یاد برده بودم و حتی وقتی دوباره به طور منظم پیدایش شد و راز و نیازهایش را به شیوه مرسوم به جا می‌آورد توجهی به او نداشتم. اما هر بار که از کنارم رد می‌شد یکسره شتابزده به نظر می‌رسید و رویش را برمی‌گرداند. شاید به همین علت بود که نمی‌توانستم او را جز در حال حرکت به نظر آورم و حتی هر وقت هم سرجایش ایستاده بود باز به نظرم می‌آمد که از کنارم آرام و لغزان رد می‌شود.

یک شب مدت زیادی در اتاقم ماندم. بعد از آن راه کلیسا را پیش گرفتم. دوست دخترم آنجا نبود، و در فکر برگشتن به خانه بودم. اما مرد جوان آنجا روی زمین دراز کشیده بود. به یاد اولین برخوردم با او افتادم و کنجکاویم برانگیخته شد.

بر روی انگشتان پا به طرف در رفتم، سکه‌ای به گدایی که آنجا می‌نشست دادم، و خود را کنار او پشت لنگه باز در جا کردم؛ و یک ساعت تمام با نگاهی ساختگی بر چهره‌ام آنجا نشستم. از نشستن در آنجا خوشم آمد و خود را مهیای آن کردم تا بازهم در این قبیل موارد آنجا بنشینم. دو ساعت که گذشت به این فکر افتادم که احمقی می‌خواهد در آنجا به خاطر مردی که سرگرم عبادت است بنشیند. سومین ساعت که سپری شد بر ناراحتیم افزوده می‌شد و عنکبوتها دیگر بر روی لباسهایم راه افتاده بودند و در این بین آخرین نفرها در حالی که نفس‌های عمیق می‌کشیدند از تاریکی کلیسا بیرون آمده و رفتند.

و بعد از آنها او هم بیرون آمد. با احتیاط قدم برمی‌داشت، و قبل از گذاشتن هر پا بر زمین آن را آهسته امتحان می‌کرد.

من برخاستم، گام بلندی به جلو برداشتم و او را گرفتم.

گفتم: «شب بخیر»، و یقه‌اش را گرفتم و او را از پله‌ها به پایین، به روشنایی میدان راندم. وقتی به میدان رسیدیم با صدای لرزانی گفت: «شب بخیر، عزیز من، آقای عزیز، با من، با خدمتگزار جان نثارتان عصبانی نباشید.»

من گفتم: «خوب، می‌خواهم چند سؤال بکنم، آقا؛ دفعه قبل از لای انگشتانم در رفتید. اما امشب مشکل بتوانید این کار را بکنید.»

«آقا، شما مرد دلرحمی هستید و مرا خواهید گذاشت که به خانه بروم. من مخلوق بدبختی هستم. حقیقت امر همین است.»

در سروصدای تراموایی که همان دم از آنجا رد می‌شد فریاد برآوردم: «نه، نمی‌گذارم بروید. این از آن نوع ملاقاتهایی است که من دوست دارم. شما طعمه خوبی برایم هستید. به خودم تبریک می‌گویم.»

در اینجا او گفت: «اوه، خدایا، تو قلباً هشیاری، ولی سرت یک تکه چوب است. مرا طعمه خوبی می‌خوانی. از کدام خوبی مطمئن هستی. بخت بد من مثل الاکلنگی است که بر نقطه بسیار ظریفی تکیه دارد و بر سر آن کسی می‌افتد که از فضولی انگشت به آن بزند. شب به خیر آقا.»

گفتم: «بسیار خوب»، و سریع دست راستش را گرفتم، «اگر جوابی به من ندهید اینجا در خیابان فریاد می‌کشم. و همه دختران مغازه‌دار که دارند از مغازه‌هایشان بیرون می‌آیند و همه دلداده‌های آنها که خوشحال در انتظارشان هستند، خود را دوان دوان به اینجا خواهند رساند، با این تصور که کالسکه‌ای واژگون شده یا حادثه‌ای رخ داده است. و آن وقت من شما را به آنها نشان خواهم داد.»

این حرف را که گفتم دستهایم را یکی پس از دیگری با چشمان اشکبار بوسید. «هر چه می‌خواهید به شما می‌گویم، اما خواهش می‌کنم بیایید به آنجا، به آن طرف خیابان برویم.» با حرکت سر با او موافقت کردم و خیابان را به آن طرف طی کردیم.

اما او نمی‌توانست در تاریکی آن خیابان کوچک که در آن فقط چند لامپ زرد به فاصله‌های زیاد آویخته بود طاقت آورد، مرا به سرسرای کوتاه خانه کهنه‌ای، به زیر لامپ کوچکی برد که کنار پلکانی چوبی آویخته بود و از آن آب می‌چکید. در آنجا دستمالش را با متانت بیرون آورد و آن را روی پله‌ای پهن کرد و گفت: «بنشینید، آقای عزیزم، تا بهتر بتوانید سؤالاتتان را بپرسید، و من اینجا می‌ایستم، چون ایستاده بهتر می‌توانم جواب سؤالاتتان را بدهم. فقط مرا عذاب ندهید.»

به این ترتیب من نشستم و در حالی که چشمانم را جمع کرده و او را نگاه می‌کردم گفتم: «شما دیوانه هستید. چیزی که هست دیوانه کاملی هستید. ببینید در کلیسا چه می‌کنید! چقدر اسفبار است و چه نامطبوع برای کسانی که این وضع را می‌بینند. کسی که شما را ببیند چه طور می‌تواند به عبادتش برسد؟»

بدنش را به دیوار چسبانده بود چنانکه فقط سرش را می‌توانست راحت به اینطرف و آنطرف حرکت کند. «عصبانی نشوید ـ چرا به خاطر چیزهایی که ارتباطی با شما ندارد عصبانی شوید؟ من وقتی رفتار نامناسبی بکنم عصبانی می‌شوم، اما اگر دیگری اشتباهی بکند شاد می‌شوم. پس عصبانی نشوید که به شما بگویم هدف زندگیم این است که مردم را وادار به توجه به خود کنم.»

بسیار بلندتر از حد پوشش کوتاه سرسرا فریاد برآوردم: «چه حرفها می‌زنید.» و نگذاشتم صدایم پایین بیاید: «درست است، چه حرفها می‌زنید. البته تصورش را می‌کنم، البته اولین باری که شما را دیدم تصورش را کردم که چه حالی دارید. من تجاربی دارم، و اینکه به شما بگویم این حالت مثل دریازدگی در زمین خشک است شوخی نمی‌کنم. وضعیتی است که در آن نمی‌توانید اسم واقعی هر چیز را به خاطر آورید و به همین خاطر دستپاچه اسامی موقتی به آن می‌چسبانید. این کار را با بیشترین سرعت ممکن می‌کنید. اما هنوز پشت به آن نکرده فراموش می‌کنید که چه اسمی بر آن گذاشته بودید. یک درخت تبریزی صحرایی را چون نمی‌دانید یا نمی‌خواهید بدانید که درخت تبریزی است «برج بابل» می‌نامید، وچون بازبی نام در مقابل شما به اهتزاز در می‌آید، ناگزیر آنرا «نوح در گیلاسهایش» می‌خوانید.

وقتی او گفت: «با تشکر باید بگویم که نمی‌فهمم از چه چیزی صحبت می‌کنید» قدری دلگیر شدم. سریعاً با آزردگی جواب دادم: «حرف شما که می‌گوئید تشکر می‌کنم نشان می‌دهد که می‌فهمید از چه چیزی صحبت می‌کردم.»

«البته چنین چیزی را نشان می‌دهد آقای عزیزم، اما آنچه شما گفتید هم عجیب بود.»

دستهایم را روی پله‌ای بالاتر گذاشتم، خود را راست به سمت عقب خم کردم و تقریباً در حالت ضربه فنی نشدنی، که آخرین پناه کشتی گیرهاست، از او پرسیدم: «با انداختن حالت روحی خود به این صورت به دیگران، با مسخرگی از مسائل طفره نمی‌روی؟»

این حرف به او جرئت داد. دستهایش را در هم انداخت تا بدنش یکپارچه شده و مقاومتی به دست آورد: «نه، با هیچکس این کار را نمی‌کنم. فی المثل حتی با شما هم نمی‌کنم، چون نمی‌توانم چنین کنم. اگر می‌توانستم که خوشحال بودم، چون در آن صورت احتیاجی نبود که کاری کنم تا مردم در کلیسا به من نگاه کنند. می‌دانید چرا به این کار احتیاج دارم؟»

این سئوال بیشتر مرا دلسرد کرد و راهم را بست. البته نمی‌دانستم و عقیده دارم که نمی‌خواستم هم بدانم. با خود گفتم، اصلاً نمی‌خواستم به اینجا بیایم. اما این مخلوق مرا واداشت که به حرفهایش گوش دهم. بنابراین کاری که می‌بایست بکنم این بود که با جنباندن سراین معنی را برسانم که نمی‌دانم، اما از طرفی دیدم که به کلی نمی‌توانم سرم را حرکت دهم.

مرد جوان که روبرویم ایستاده بود خنده‌ای زد. روی زانوانش افتاد و با نگاهی رؤیایی که برچهره داشت به من گفت: «هیچوقت زمانی نشده که به خودی خود قانع شوم که زنده‌ام. می‌بینید که من فقط آنچنان آگاهی فراری از اشیاء اطرافم دارم که دائماً احساس می‌کنم زمانی پابرجا بوده و اینک در حال دور شدن اند. من اشتیاق مداومی دارم، آقای عزیزم، که اشیاء را به صورتی که قبل از آنکه خود را به من بنمایانند داشته‌اند، در یک نظر ببینم. احساس می‌کنم که در آن زمان اشیاء آرام و زیبا بوده‌اند. باید هم چنین بوده باشد، چون غالباً از مردم شنیده‌ام که طوری در باره اشیاء حرف می‌زنند که گویی چنین بوده‌اند.»

چون جوابی نمی‌دادم و فقط با انقباض‌های غیر ارادی چهره ناراحتی‌ام را نشان می‌دادم او پرسید: «باور نمی‌کنید که مردم چنین صحبتهایی می‌کنند؟»

می‌دانستم که باید سرم را به موافقت حرکت دهم. اما نتوانستم.

«واقعاً باور نمی‌کنید؟ پس گوش کنید؛ یکبار وقتی بچه بودم و بعد از ظهری از یک چرت کوتاه بیدار می‌شدم، هنوز کاملاً بیدار نشده، شنیدم که مادرم از روی بالکن با طبیعی‌ترین حالت صدا می‌زند: «عزیزم در این گرما چه می‌کنی؟» و زنی از باغ جواب داد: «توی چمن‌ها خوش می‌گذرانم.» او این را خیلی ساده و بدون تکیه خاصی می‌گفت، چنانکه گویی حرفی بدیهی می‌زند.

فکر کردم که انتظار دادن جوابی از من می‌رود و به همین خاطر دستم را در جیب بالای شلوارم فرو بردم، مثل اینکه دنبال چیزی بگردم. اما دنبال هیچ چیز نمی‌گشتم، بلکه فقط می‌خواستم حالتم را طوری تغییر بدهم که نشان دهم به حرفهای او توجه دارم. و بعد گفتم که اتفاق کاملاً مهمی بوده و از حدود درک من خارج است. این را هم اضافه کردم که باور نمی‌کنم این امر صحت داشته و می‌باید به قصد خاصی که

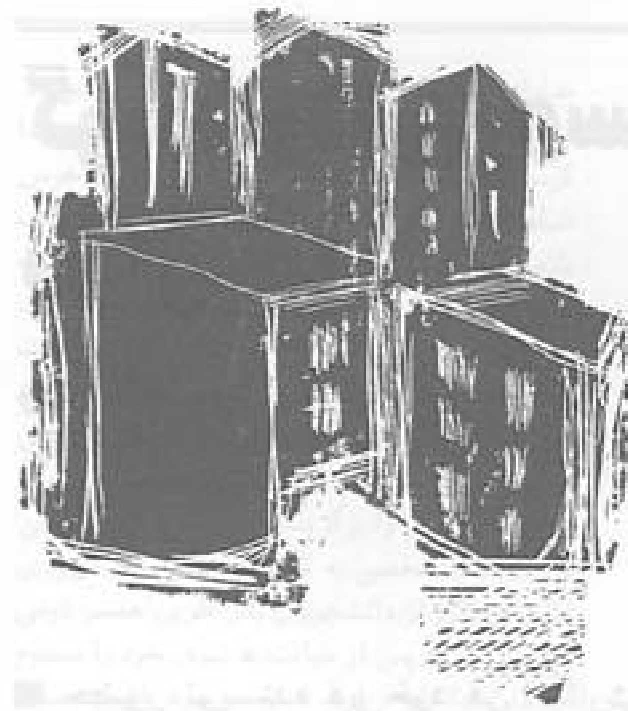
نمی‌توانم که آن را دریابم ترتیب یافته باشد. سپس چشمانم را بستم زیرا که به من صدمه می‌زد. «اوه، خوشحالم که با من موافق هستید، و نهایت از خودگذشتگی شما بود که مرا نگهداشتید تا این را بفهمم.» راستی چرا باید خجالت بکشم ـ یا بکشیم ـ که راست و با تامل راه نمی‌روم ـ و عصایم را بر پیاده‌رو نمی‌زنم و به لباسهای مردمی که با صدای بلند از کنارم می‌گذرند نمی‌مالم. آیا نباید در عوض جرئت کرده و با خشمی که جا دارد از این بابت داشته باشم زبان به شکوه بگشایم که چرا باید از کنار دیوارهای خانه‌ها با شانه‌های خمیده همچون سایه گذر کنم و بارها و بارها در درون شیشه‌های ویترین مغازه‌ها از نظر ناپدید شوم.

«چه روزهای مرگباری را باید از سر بگذرانم! چرا تمام بناهای ما چنان بدساخته شده که خانه‌های بلند گاه بدون هیچ علت مشخص خارجی فرو بریزد؟ من از ویرانه‌ها با دست و پا بالا می‌روم و از هرکس که ببینم می‌پرسم «چه‌طور چنین اتفاقی می‌افتد! در شهر ما ـ یك خانه کاملا نو ـ پنجمین خانه‌ای است که امروز فرو می‌ریزد ـ به این موضوع فکر کنید.» و هیچکس نمی‌تواند جوابم را بدهد.

«و مردم اغلب در خیابانها می‌افتند و می‌میرند. بعد همهٔ تجار مغازه‌هایشان را که اجناس ناچیزی در آن است باز می‌کنند، به یورتمه بیرون می‌آیند، مرده را به خانه می‌برند، و دوباره پیدا می‌شوند، و با چشم و لب خندان می‌گویند: «صبح بخیر ـ آسمان تیره است ـ من تعداد زیادی کلاهخود فروشی دارم ـ بله، جنگ.» من دزدانه به آن خانه می‌روم و پس از آنکه چندین بار دستم را با ترس و لرز بالا می‌برم، بالاخره با انگشتان خمیده به پنجره شیشه‌ای کوچك دربان می‌زنم. با لحن دوستانه‌ای به او می‌گویم: «دوست عزیز، همین الآن یك مرده را اینجا آوردند، خواهش می‌کنم اجازه بدهید او را ببینم.» و چو او سرش را گویی به نشانه تردید حرکت می‌دهد با تحکم می‌گویم: «مردك عزیزم، من از اعضای پلیس مخفی هستم. آن مرده را فورا به من نشان بده.» او با صدای تقریباً زخم خورده‌ای می‌پرسد: «مرده؟ نه، اینجا مرده‌ای نیست. اینجا خانه محترمی است.» و من آنجا را ترك کرده و می‌روم.

«و بعداً اگر گذرم به فضای وسیع و بازی بیفتد همه چیز فراموشم می‌شود. دشواری این کار سترگ مرا گیج می‌کند و بی‌اختیار به این فکر می‌افتم که: اگر مردم چنین میدانهای بزرگی را صرفاً بدون دلیل خاصی می‌سازند چرا یك طارمی سنگی به آن نمی‌افزایند تا به عبور کسی از آن کمك کند. امروز باد نسبتاً تندی از جنوب غربی می‌وزد. هوا در میدان با پیچ وتاب حرکت می‌کند. نوك تالار شهرداری مثل منارجنبان می‌لرزد. تمام این آشفتگی باید کنترل شود. هر پنجره‌ای به صدا درآمده و تیرهای برق مثل خیزران خم می‌شود. ردای مریم باکره برروی ستونش به اهتزاز درآمده و باد سختی برآن می‌وزد. آیا هیچکس از این وضع خبر ندارد؟ خانمها و آقایانی که باید برسنگفرشها راه بروند بر روی آن لغزانده می‌شوند. هر وقت باد سست شد آنها هم متوقف می‌شوند، چند کلمه‌ای صحبت می‌کنند، و برای یکدیگر تعظیم می‌کنند، اما چون باد دوباره وزیدن گرفت نمی‌توانند خود را نگهدارند. پاهایشان در همان دم زمین را ترك می‌کند. آنها باید البته کلاههایشان را بچسبند، اما چشمهایشان برق شادی می‌زند چنانکه گویی فقط نسیم آرامی وزیده است. هیچکس جز من نترسیده است.»

با زیرکی گفتم: «داستانی که از مادرت و زنی که در باغ بوده به من گفتی به نظرم قابل کمترین اعتنایی نیست. خیلی داستانها مثل آن شنیده و تجربه کرده‌ام، و حتی در بعضی از این داستانها نقش داشته‌ام. این حادثه‌ای تقریبا طبیعی بود. فکر می‌کنی اگر من در بالکن می‌بودم نمی‌توانستم همان حرف را بزنم و همان جواب را از باغ دریافت کنم. کار خیلی ساده‌ای است.»

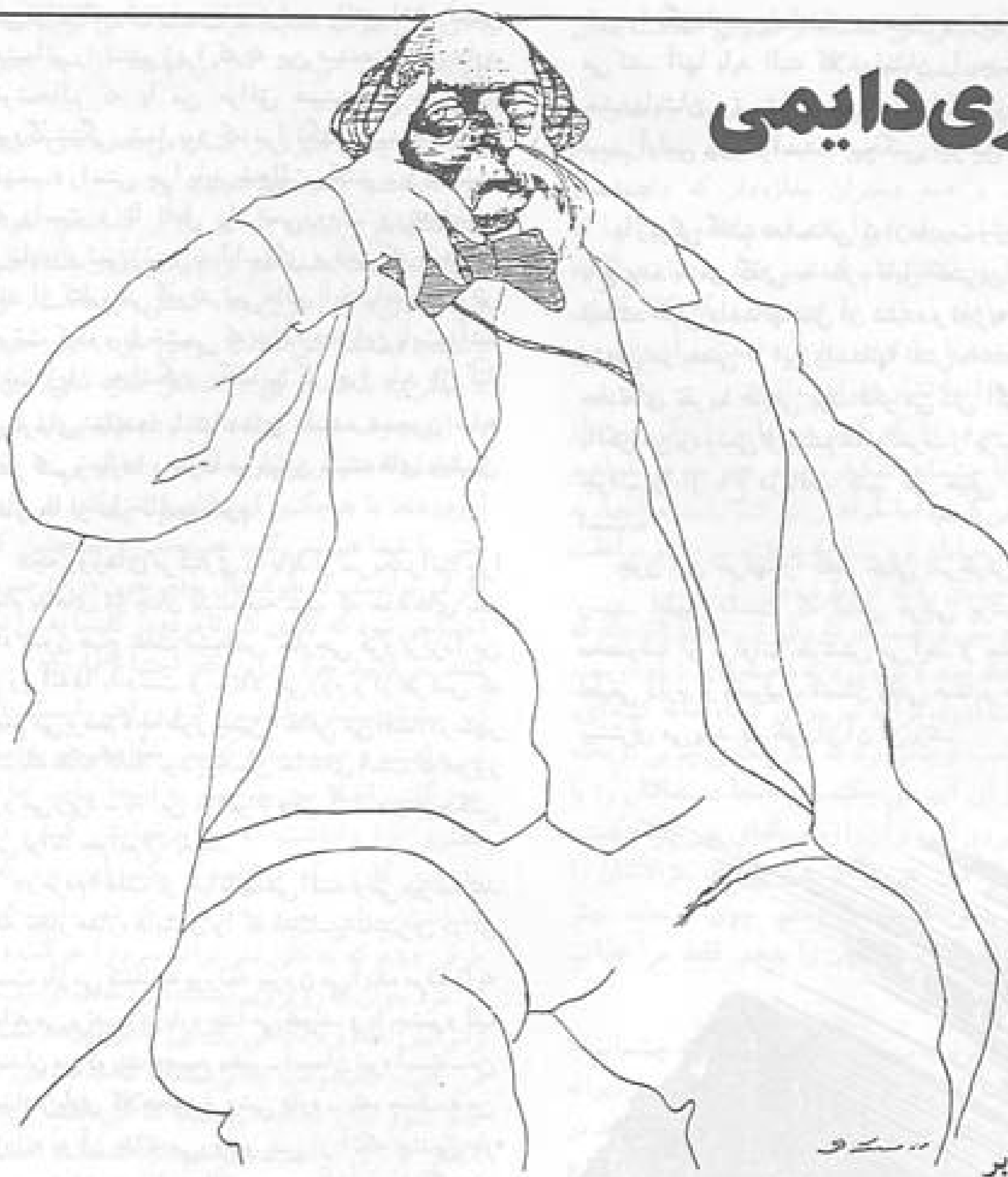


چون این حرفها را گفتم خیلی سرخوش به نظر رسید. اظهار داشت که لباس مرتبی پوشیده‌ام و مخصوصاً از کراواتم خوشش می‌آید. و چه پوست لطیفی دارم. و مقبولیت انسان وقتی صفا و صراحت بیشتری می‌یابد که خود از آن تن زند.



گوستاوفلوبر و ستیزی دایمی باواژه‌ها

● ترجمهٔ سیروس سعیدی



■ حضور نویسنده در خود فن [نگارش] کتاب تجلی می‌یابد (...) مبارزهٔ دائمی با کلمات، اصلاح مکرر ساخت، تغییر یا تلفیق دیدگاه مستلزم تعلق خاطر عاطفی نویسنده است، این تعلق خاطر خاصه از آن جهت پیچیده است که نویسنده آن را در پس نقاب انفعال ناپذیری خود پنهان کرده است.

ویکتور برومبر، فلوبر

گوستاو فلوبر، استاد مسلم رمان جدید، تا زمانی که در قید حیات بود به شهرت نرسید. جز یك بار، در ۱۸۵۷، با انتشار مادام بواری، رمانی که نویسندهٔ آن به خاطر توهین به عفت عمومی در دادگاه جُنحه به محاکمه کشیده شد.

۱۸۲۱ گوستاو فلوبر روز ۱۲ دسامبر در روئن چشم به جهان می‌گشاید. پدرش جراح ارشد بیمارستان شهر است. برادرش آشیل که در آینده جراح خواهد شد، در این زمان هشت سال دارد.

۱۸۳۴ دانش آموز مدرسهٔ روئن. فلوبر بالویی بویه[۱] که تا آخر عمر خود (۱۸۶۱) بهترین دوست او به شمار خواهد آمد، آشنا می‌شود.

۱۸۴۲ انتشار نوامبر. فلوبر از سن ۱۱ سالگی دهها داستان منثور می‌نویسد. آغاز دوستی او با ماکسیم دوکان[۲]، نخستین حملهٔ صرع. آثار صرع فقط ده سال بعد از بین خواهد رفت. فلوبر برای سکونت به کرواسه[۳] در نرماندی می‌رود.

۱۸۴۶ شاعرهٔ مشهور، لوییز کوله[۴]، دوست و محرم اسرار فلوبر می‌شود. این پیوند علی‌رغم قطع رابطهٔ طولانی تا سال ۱۸۵۵ ادامه خواهد یافت.

۱۸۴۹ دوستان فلوبر نخستین روایت وسوسهٔ آنتوان قدیس[۵] را نمی‌پسندند. فلوبر همراه ماکسیم دوکان از راه دریا عازم شرق می‌شود. سفر او هجده ماه به طول می‌انجامد.

۱۸۵۷ پس از پنج سال کار، فلوبر نخستین اثر خود را تحت عنوان مادام بواری منتشر می‌کند. محاکمه و تبرئه. موفقیت و رسوایی.

۱۸۶۲ سالامبو[۶]، دومین اثر او، به جهان امروز و واقعگرایی ادبی پشت می‌کند. سالامبو یك داستان بلند تخیلی دربارهٔ تاریخ گذشتهٔ قرطاجنه است. فلوبر برای تألیف آن از الجزایر و تونس دیدن می‌کند. انتشار آموزش عاطفی[۷] در ۱۸۶۹. فلوبر قبلاً در ۲۴ سالگی رمانی تحت همین عنوان نگاشته بود. این رمان که اثری کاملا جدید است تا حدی از عشق دوران جوانی او به الیزا شلزینگر الهام می‌گیرد.

۱۸۷۴ پس از فراز و نشیبهای بزرگ سیاسی (سقوط ناپلئون سوم، جنگ فرانسه ـ پروس، کمون پاریس) و عزاداری برای چند دوست صمیمی، فلوبر بیش از همیشه تنهاست.

پس از انتشار وسوسهٔ آنتوان قدیس، روی بووار و پکوشه[۸] کار می‌کند.

۱۸۷۸ فلوبر سه داستان را منتشر می‌کند: دوستان او، لوییز کوله و زرژساند، درگذشته‌اند. آخرین لذت ادبی او مطالعهٔ داستانی به نام تُپلی[۹] است که یکی از شاگردانش به نام موپاسان آن را نگاشته است. روز ۸ مه ۱۸۸۰ فلوبر که هنوز از نگارش بووار و پکوشه فراغت نیافته در اثر خونریزی مغزی چشم از جهان فرو می‌بندد.

سودای نویسندگی

گوستاوفلوبر برای شرح حال خود اهمیت چندانی قایل نبود. در جایی می‌نویسد: «ماجراهای زندگی من فقط در جملات نهفته‌اند...». ولی چه جملاتی! چه ماجراهایی!

روز ۱۲ دسامبر ۱۸۲۱، همسر جراح ارشد بیمارستان روئن فرزند دومی به دنیا می‌آورد. فلوبر بی‌تردید نخستین نویسندهٔ فرانسوی است که در یك بیمارستان چشم به جهان می‌گشاید و بعداً نیز همانجا، در نزدیکی تالاری که دکتر آشیل کلئوفاس فلوبر در آن به تشریح می‌پردازد، بزرگ می‌شود. «چقدر با خواهرم (کارولین، متولد ۱۸۲۴) از داربست بالا می‌رفتیم و از میان شاخه‌های تاك اجسادی را که [روی میز تشریح] پهن شده بودند، نگاه می‌کردیم!» مکتب سختی بود.

فلوبر که از سن ده سالگی شاگرد شبانه‌روزی مدرسهٔ سلطنتی روئن است از اینکه او را از بهترین دوستش، ارنست شوالیه (۱۰) دور کرده‌اند، شکوه می‌کند زیرا «هیچ‌چیز به اندازهٔ دوستی مطبوع نیست». از این لحاظ خوی او هیچگاه تغییر نخواهد کرد. هرچه بیشتر از خواندن آثار سروانتس، شکسپیر، بومارشه و والتراسکات سرمست می‌شود، فکر نویسندگی بیشتر در او قوّت می‌گیرد. تکالیف درسیش را سرسری انجام می‌دهد و با شور و التهاب فراوان دهها داستان، درام و حکایت می‌نویسد که عناوین وحشتناکی دارند:

سفری به دوزخ، طاعون در فلورانس، خشم و ناتوانی... به کمك دوستان جدیدش،

آلفره لوپواتوون(۱۱) و لویی بویه، یك شخصیت جدید می‌آفرینند، همزادی شاد و مضحك و عامی که بورژواهای روئن را بی‌محابا به باد ناسزا می‌گیرد.

شوخیهای بی‌پرده مانع از بروز لطیف‌ترین عواطف نیست. در چهارده و نیم سالگی، پسر بزرگ با آن موهای طلایی مجعد خود برای نخستین بار با عشق آشنا می‌شود. الیزا، محبوب دست نیافتنی او، بیست و شش ساله، همسر موریس شلزینگر و مادر دختربچهٔ کوچکی است که او را در برابر چشمان منقلب خاطرخواه جوانش شیر می‌دهد.

الیزا بلادرنگ رمان مغشوشی به نام **خاطرات یك دیوانه** را به فلوبر الهام می‌کند. سی سال بعد شخصیت مادام‌آرنو، قهرمان **آموزش عاطفی** از روی نمونهٔ الیزا پرداخته خواهد شد.

گوستاو یقیناً برای درس خواندن ساخته نشده است. ناظم مدرسه که از دست گستاخیهای او به تنگ آمده فلوبر را روانهٔ خانه می‌کند تا همانجا برای گرفتن دیپلم آماده شود. مهم نیست! در ۱۸۴۰ گوستاو دیپلم خود را می‌گیرد و برای خوشنودی خاطر پدرش در دانشکدهٔ حقوق نامنویسی می‌کند. قانون مدتی حوصله‌اش را سرمی‌برد ولی در معیّت دوست جدید خود، ماکسیم‌دوکان، از زندگی در پاریس لذت می‌برد. ماکسیم نیز همانند او مشتری میخانه‌هاست. کار نویسندگی همچنان ادامه دارد. در **نوامبر** که آخرین رمان دوران جوانی اوست، فلوبر از رمانتیسم سیاه دست می‌کشد و بیشتر از شرح حال خود الهام می‌گیرد: «دلم می‌خواست زنی زیبا بودم و می‌توانستم خود را تحسین کنم...»

ولی فلوبر جوان ظاهری کاملاً متفاوت دارد: «تنومند وغول پیکرشده‌ام، به گاومی‌مانم، به ابوالهول، بوتیمار، فیل، نهنگ و تنومندترین و پرواترین و سنگین‌ترین موجودات.» در ژانویهٔ ۱۸۴۴ مسیر زندگی فلوبر ناگهان تغییر می‌کند. در جادهٔ پون‌له‌وك دفعتاً در درشکهٔ تك اسبه‌ای که خودش آن را می‌راند بیهوش می‌شود. «ناگهان احساس کردم که شعله‌های سرکش آتش مرا در کام خود کشید.» پزشکان علائم صرع را تشخیص می‌دهند.

کلمهٔ ممنوع! خانوادهٔ فلوبر آن را فقط «بیماری عصبی» خواهند نامید. برای فلوبر این به معنای پایان دورهٔ پرسه‌زدن در پاریس است. خانوادهٔ فلوبر بیمار در حال نقاهت را در خانهٔ زیبایی در کنار رودسن، در کرواسه، در چند کیلومتری روئن اسکان می‌دهند. سرانجام فلوبر می‌تواند تمام وقت خود را صرف یگانه سودای خود یعنی «هنر» سازد. بزودی نگارش **آموزش عاطفی** را به پایان می‌رساند. این روایت نخست با رمان بزرگ سال ۱۸۶۹ تفاوت بسیار دارد.

لوییز چیره‌گر

کارولین، خواهر کوچك و محبوب گوستاو، ازدواج می‌کند. همهٔ خانواده با زوج جوان به ایتالیا می‌روند. در جنوا، فلوبر تابلویی از بروگل می‌بیند که **وسوسهٔ آنتوان قدیس** نام دارد. مکاشفه‌ای به او دست می‌دهد و بلافاصله تصمیم می‌گیرد که آن را در «قالب تئاتر» بازآفریند.

در ژانویهٔ ۱۸۴۶، پدر فلوبر که محبوب همه بود چشم از جهان فرومی‌بندد. دو ماه بعد نیز خواهرش کارولین پس از آنکه دختری به دنیا می‌آورد، در می‌گذرد. دزیره ـ کارولین کوچولو که پدرش به جنون مبتلا شده توسط عمو، مادر بزرگ و یك مستخدمه بزرگ خواهد شد. در این سال، گوستاو با لوییز کوله آشنا می‌شود، شاعره‌ای مشهور، زیبا، سرکش، مستقل و اندکی رسوا (برای آن دوره!). بین او و فلوبر خارق‌العاده‌ترین نامه‌ها مبادله می‌شود. فلوبر دائماً دربارهٔ هنر با او گفتگو می‌کند و به ندرت صحبت عشق به میان می‌آید. لوییز که از محبوبش دورافتاده تنها با حیله‌های عجیب و غریب به دیدار او نایل می‌شود. گوستاو ضمن مراعات حال مادر پیر خود می‌کوشد تا آرامش او را حفظ کند. مادرش بیصبرانه آرزو می‌کند که پسرش صاحب فرزند و شهرت شود.

این دو چشم‌انداز فلوبر را می‌ترساند. «فکرجان بخشیدن به یك موجود دیگر مرا متنزجر می‌کند. اگر پدر شوم خود را لعنت خواهم کرد.» دربارهٔ انتشار آثار خویش می‌نویسد: «خیلی بعید است که زمانی مردم یك سطر از نوشته‌های مرا بخوانند و اگر چنین اتفاقی هم بیفتد پیش از ده سال نخواهد بود» (نامه به لوییزکوله، ۸ـ۹ اوت ۱۸۴۶).

تابستان بعد، کوله بار به دوش، با ماکسیم‌دوکان به نرماندی، برتانی و آنژو سفر می‌کند. هر دو در این فکرند که شرح این سفر را مشترکاً در کتابی بنویسند. فلوبر سخت به کار می‌پردازد. ولی انقلاب فوریهٔ ۱۸۴۸ موجب می‌شود که گوستاو و دوستش، لوییز بویه، به عنوان تماشاچی راهی پاریس شوند. فقط یك مسألهٔ سیاسی ذهن آنان را به خود مشغول می‌کند: «آیا حکومت سوسیالیستی جدید مولود انقلاب نسبت به هنر نظر مساعد خواهد داشت یا نه؟»

شك نیست که لوییزکوله به ایفای نقش دست دوم رضایت نخواهد داد. مشاجره بالا می‌گیرد و فلوبر ترجیح می‌دهد که با او قطع رابطه کند.

مدت شانزده ماه، تمام روی یك طرح خیلی قدیمی به نام **وسوسهٔ آنتوان قدیس** کار می‌کند. در ۱۲ سپتامبر ۱۸۴۹ دوکان و بویه را به کرواسه فرامی‌خواند و داستان خود را برای ایشان می‌خواند. «داد می‌کشد»، عرق می‌ریزد، سرودست تکان می‌دهد ولی حکمی که دوستانش پس از ۳۲ ساعت صادر می‌کنند بی‌فرجام است:

«به نظر ما باید این را دورانداخت و دیگر هیچ وقت حرف آن را به میان نیاورد.»

فلوبر بیدرنگ بار سفر می‌بندد و با ماکسیم‌دوکان به مصر می‌رود. این نخستین سفر بزرگ اوست. ماکس خوش سیما که شیفتهٔ چیزهای بدیع است، یك دوربین عکاسی با خود آورده، فلوبر هم دفترهای یادداشت را سیاه می‌کند. برای مادرش نامه‌های خیال‌انگیز و آموزنده می‌نویسد ولی رازهای خصوصی‌تر را برای لویی‌بویه فاش می‌کند.

امای رسوا

دو دوست، پس از ماهها کشتی سواری به روی نیل، از راه اسکندریه، اورشلیم، بیروت و رودس مراجعت می‌کنند. در قسطنطنیه به دیدن مادر و پدر ناتنی بودلر ـ ژنرال اُپیك، سفیر وقت فرانسه در دربار عثمانی ـ می‌روند.

مادر فلوبر در یونان به دیدارش می‌آید.

سفر به مشرق زمین هجده ماه به طول می‌انجامد. اکنون فلوبر سی‌ساله است. استفاده از جیوه برای مداوای سیفلیس باعث شده که موهای سرش بریزد. دندانهایش پوسیده‌اند. چاقیش ابعاد «عظیمی» پیدا کرده است. جسماً و روحاً بیش از پیش به یك خرس شباهت پیدا کرده است. لوییز کوله از سرلطف بازمی‌گردد ولی گوستاو این الههٔ هنر را (که به هیچ‌وجه تسکین‌پذیر نیست) بندرت ملاقات می‌کند. در عوض، بین سالهای ۱۸۵۱ تا ۱۸۵۴، لوییز دویست نامه از فلوبر دریافت می‌کند که در آنها فقط از زن دیگری سخن می‌رود که ظاهراً برای فلوبر خیلی عزیزتر است: امابواری (۱۲). نویسنده عمداً موضوع پیش پاافتاده‌ای را برگزیده که جزء وقایع متفرقهٔ آن دوره است. شخصی به نام دولامار، پزشك شهری (۱۳) و یکی از دانشجویان پدر فلوبر، همسر دومی برمی‌گزیند که پس از خیانت به شوهر خود را مسموم می‌کند. دولامار از فرط اندوه می‌میرد. فلوبر تصمیم می‌گیرد که از این واقعهٔ «کم‌اهمیت» شاهکاری بیافریند. در نامه‌ای می‌نویسد: «مادام بواری خود من هستم، به روایت خودم». این جمله که اصالت آن مورد تردید است از فلوبر بعید نیست. نخستین رمان او که در ۱۸۵۷ انتشار می‌یابد با استقبال گرم مردم و منتقدین مواجه می‌شود. محاکمهٔ نویسنده به خاطر «جریحه‌دار کردن عفت عمومی» خوانندگان بیشتری را جلب می‌کند. ولی جنجال حقیقی در جای دیگری است: **مادام‌بواری** علی‌رغم آنکه ظاهراً به سیاق رمانهای بالزاك نوشته شده (عنوان فرعی آن **اخلاق اهالی شهرستان** است) اصول متعارف رمان نویسی را عمیقاً نقض کرده است.

فلوبر، خشمگین از هیاهویی که برخاسته، فوراً به پناهگاه خود بازمی‌گردد. «نیاز به ترك دنیای جدید» و نوشتن «ماجراهای بزرگ باشکوه، نبردها، محاصره‌ها و توصیف شرق باستان» را عمیقاً احساس می‌کند. سالهای ۱۸۵۷ تا ۱۸۶۲ آکنده از خیالپردازیهای شگفت، شهوانی و بدوی فلوبر در سالامبوست، رمانی که به بلندپروازی جنون‌آمیزی دارد. محیط افسانه‌ای قرطاجنهٔ سدهٔ سوم پیش از میلاد، عشق محتوم‌میتو، رهبرلیبیایی و سالامبو، دختر هامیلکار و راهبهٔ تانیت، بافت رمان را تشکیل می‌دهد، که البته کمی ساده است. ولی اهمیتی ندارد، مهم آن است که انسان را سرمست کند. فلوبر که لجام تخیل و توهمات خود را رها کرده، عطر تند بهشت مصنوعی را به مشام خواننده می‌رساند. خوانندگان سردر نمی‌آورند. با آنکه گریز و سیاحت در سرزمینهای دورمسحورشان می‌کند، دلیلی برای تألیف این اثر بیش از حد عالمانه نمی‌یابند. بعد از پنج سال تحقیق خسته کننده، فلوبر از کنام خویش بیرون می‌آید و با اهالی پاریس معاشرت می‌کند.

در «مهمانیهای شام مانیی» در معیت برادران گنکور، سنت بوو و تورگنیف ـ «غول مهربان» روسی ـ زیاد و گاه بی‌پروا شوخی می‌کند. خانوادهٔ سلطنتی فلوبر را به مهمانیهای خود دعوت می‌کند. ژرژساند با او دوست می‌شود و این یك از سرلطف او را با خوشرویی به کرواسه دعوت می‌کند. در این هنگام فلوبر روی **آموزش عاطفی** کار می‌کند، موضوعی که از دورهٔ جوانی در سرمی‌پرورد. «می‌خواهم تاریخ معنوی انسانهای نسل خود را بنویسم؛ این تاریخ اگر احساسی باشد حقیقی‌تر است، اثری است عاشقانه و سودایی ولی سودایش به گونه‌ای است که اکنون

می تواند باشد، یعنی غیرفعّال.»

عشق فردریك مورو به ماری آرنو تا حد زیادی یادآور عشقی است که گوستاو جوان در گذشته نسبت به «الیزاشلزینگر احساس کرد ولی نویسنده به شرح حال خود نمی پردازد. ماجرا در دوره‌ای روی می‌دهد که فلوبر آن را کاملاً می شناسد (۱۸۴۰ـ۱۸۵۱). با این وجود، رمان بر اطلاعات جامعی مبتنی است و نویسنده درآن حتی بیش از مادام‌بواری به صحت گفته‌های خود و عدم مداخلهٔ احساسات خود در آنها پایبند است. طنز بیرحمانه، بی‌ارادگی شخصیتها، موضوع نامنسجم و زمان طولانی اثر خوانندگان را ناراحت و حتی خشمگین می کند. از لحاظ سیاسی، شرح حوادث سال ۱۸۴۸ به گونه‌ای است که همه را به یکسان سرشار از حماقت نشان می‌دهد و این موجب نارضایی دست‌راستی‌ها و دست چپی‌ها می شود. آموزش عاطفی که امروزه نخستین رمان جدید تلقی می شود، فقط نظر مساعد یك منتقد را به خود جلب کرد: تئودوردوبانویل (۱۴).

این شکستِ فلوبر را زیاد ناراحت نمی کند. از دیرباز، دقیقاً از ۱۸۴۰ به بعد، فکر نوشتن وسوسهٔ آنتوان قدیس را درسرمي‌پروراند. قبلاً دو بار، در سالهای ۱۸۴۹ و ۱۸۵۶، آن را به رشتهٔ تحریر درآورده است. پس از پنج سال کار، نمایشنامه مذکور به صورت یك شعر تاریخی با شکوه درمی‌آید. فلوبر به هذیانی عالمانه و باشکوه تن درمی‌دهد. در نظر بودلر، این وسوسه «سرزمین دوزخی تنهایی» است. این کتاب نیز که در سال ۱۸۷۴ منتشر می شود برای همیشه با شکست مواجه می گردد.

از ۱۸۶۹ به بعد، زندگی فلوبر به اندوه آغشته است. بهترین یارانش مرده‌اند. مادرش در ۱۸۷۲ چشم از جهان فروبسته و کارولین نیز ازدواج کرده است. از این پس مستخدمش امیل برای او غذا درست می کند و فلوبر با چشمانی گریان در کرواسه تنها شام می خورد. رویدادهای سیاسی نظیر سقوط امپراطوری دوم، جنگ فرانسه ـ پروس و کمون پاریس شکاکیت و اکراه شدید او را از هر نوع دولت تشدید کرده است. مشکلات بزرگ مالی نیز عرصه را تنگ‌تر کرده‌اند.

فلوبر که از اندوه و تردید به ستوه آمده چند ماهی به کنکارنو می‌رود و به نوشتن افسانهٔ ژولین قدیس میهمان نواز می‌پردازد، قصه‌ای خونین و ساده که ماجرایش در قرون وسطی روی می دهد. فلوبر با تألیف ساده‌دل ـ سرگذشت بی نظیر مستخدمه ای بلند همّت ـ و هرودیاس، اثری سه‌گانه (قرون وسطی، دنیای جدید، عصر باستان) را به پایان می‌رساند. این داستانها در سال ۱۸۷۷ تحت عنوان سه قصه منتشر می شوند و تا حدی با موفقیت روبرو می گردند.

آخرین سالها

جای دوستان از دست رفته را گی‌دوموپاسان پر می کند، جوانی که مرید، همدست و همراه فلوبر است. هر دو نفر حماقت بورژوازی، سبعیت عوام‌الناس و حقارت طبقهٔ اشراف را تقبیح می کنند. از ۱۸۷۲ به بعد فلوبر فکر نوشتن رمان جدیدی را در سرمی‌پروراند که به قول او «ادعای خنده‌دار بودن دارد.» دو منشی دادگاه به نامهای بووار وپکوشه پس از به ارث بردن ثروت بسیار کار خود را رها می کنند و تمام زمینه‌های معرفت بشری (کشاورزی، شیمی، تاریخ، جانورشناسی، سیاست،...) را یك یك می کاوند. سپس سرخورده از تناقضات علم دوباره به حرفهٔ اولیهٔ خود روی می آورند.

فلوبر برای نوشتن این «دائرة‌المعارف حماقت بشر» بیش از هزار و پانصدجلد کتاب را مطالعه و حاشیه‌نویسی می کند(...)

در ۱۸۷۶، بعد از لوییزکوله، دوست سالمندش ژرژساند چشم از جهان فرو می بندد. فلوبر دیگر تاب نمی‌آورد و بر مزار او اشك می‌ریزد. سرانجام در ۸ مه ۱۸۸۰، در سن ۵۹ و پیش از اتمام بووار وپکوشه، خسته و ناتوان رخت از جهان برمی‌بندد. آخرین آرزویش که دفن شدن در کنار دستنوشته‌های خود است، هرگز برآورده نمی‌شود.

آنّ برونسویك

یك نثر بسیار بصری

(مصاحبه با کلودشابرول (۱۵) کارگردان فیلم مادام بواری)

کلود شابرول که ۶۰ سال دارد یکي از پیشوایان «موج نو»ست. اثر او، مادام‌بواری، اخیراً به روی صحنه آمده است. در این فیلم ایزابل‌هوپر، هنرپیشهٔ محبوب شابرول، نقش امابواری را ایفا می کند.

چرا مادام‌بواری را به روی صحنه آوردید؟

کلودشابرول ـ مادام‌بواری موفقترین رمانی است که من می شناسم. در این رمان که قالب آن به نظر من کمال مطلوب است، فلوبر به حقیقت دست یافته است. روابط انسانها، حرکات، حرفها، طلوع خورشید، پیدایش گیاهان، همه با حقیقت وفق می‌دهد. هنگام اقتباس از آن کوشیده‌ام تا همان کمال صوری را که موقع خواندن رمان احساس کردم، تجدید کنم. نخستین بار [که این احساس به من دست داد] در کلاس هفتم یا هشتم بود. در کتاب درسي ما چند صفحهٔ اول مادام‌بواری نقل شده بود. همهٔ شاگردان از سهولت خواندن متن شگفت‌زده بودند. متنهای دیگر را به دلیل تنافر اصوات بعضی از جملات نمی‌توانستیم روان بخوانیم ولی نثر فلوبر سیّال بود.

آیا همین کمال صوری اقتباس سینمایی را دشوارتر نمی کرد؟

ك.ش ـ حتی می‌توان گفت که آن را ناممکن می کرد. من در این فیلم به اندازهٔ خود فلوبر با مسائل صوری مواجه شدم. عده‌ای پرسیدند که دیدگاه شخصی من چیست. حتی برخی افراد مرا به خاطر آنکه هیچ چیز تازه‌ای به ارمغان نیاورده‌ام، سرزنش کرده‌اند! سعی من این بوده که حتی‌المقدور به متن وفادار باشم.

فلوبر هنگامی که در قید حیات بود با هر نوع پیشنهاد برای مصور کردن رمان خود مخالفت می کرد و اجازه نمی‌داد که کلماتش را با تصویر همراه کنند. آیا شما همین کار را نکرده‌اید؟

ك.ش. ـ فلوبر با تصاویر ثابت مخالف بود! یقین دارم که سینما مورد پسندش قرارمی‌گرفت. فلوبر از تئاتر نفرت داشت زیرا [به نظر او] ماجرا نباید از خلال ذهنیّت یك بازیگر تنها نگریسته شود. حال آنکه در نثر فلوبر دیدگاه یك نقش اساسی ایفا می‌کند. در مادام‌بواری چند دیدگاه ذهنی وجود دارد، ماجرا از دید اِما، شارل، لئون و دیگران دیده می شود یا از دید آن «ما»ی مرموزِ اول رمان: «وقتی ناظم وارد شد در اطاق مطالعه نشسته بودیم...». ولی در برخی لحظات فلوبر شیفتهٔ عینیّت محض است. این تغییردیدگاهها را سینما کاملاً می تواند نشان دهد. دلیل دیگر مناسب بودن سینما برای فلوبر آن است که نثر او بسیار بصری است. توصیف او از اصوات نیز بسیار ستایش‌انگیز است. وقتی اثر هر نویسندهٔ دیگری را برای سینما اقتباس می کنید، اگر به متن وفادار بمانید، بعد از چند صفحه متوجه می شوید که مثلاً شخصیت داستانی در آنِ واحد هم پشت در و هم در کنار پنجره است. در اثر فلوبر هرگز! همهٔ جابجایی‌های شخصیتها شرح داده شده و هنرپیشه با کوچکترین مشکل مواجه نمی شود. فلوبر یك خیالباف نیست. اهل عینیّت است!

چه جور کار کردید؟

ك.ش. ـ فلوبر هنگام نوشتن جملات بسیاری را خط می‌زد. من خط خوردگی را نمي توانم تحمل کنم و از نو می‌نویسم. نویسنده نیستم ولی وسواسهای نویسندگان را دارم. روی سناریو خیلی کار شد، دقیقاً پنج ماه.

آیا برای تنظیم مدت فیلم ناگزیر از حذف بعضی از مطالب نشدید؟

ك.ش.ـ اگر تمام رمان را حفظ می کردم، فیلم چهار ساعت طول می کشید. من آن را به دو ساعت و بیست دقیقه کاهش داده‌ام: در تلویزیون این حداکثر مدت است، البته اگر بخواهیم از آگهی‌های تبلیغاتی اجتناب کنیم. به این ترتیب من ناچار شدم یك چهارم رمان را حذف کنم تا به بقیهٔ آن کاملاً وفادار بمانم. دوبخش بزرگی که حذف شده‌اند، فصل اول و سه فصل آخر هستند. در ابتدای فیلم عناصری از گذشتهٔ شارل را اجمالاً ارائه داده‌ام. فصول آخر رمان را به دلیل دیگری نمی شد حفظ کرد: مسأله به فن نمایش مربوط می‌شد. در سینما وقتی شخصیت اصلی فیلم می‌میرد، همه چیز تمام می‌شود. به همین دلیل ناچار شدم قسمتی را که شارل نامه می خواند حذف کنم، همچنین آخرین ملاقات او را با رودلف، ملاقاتی که در آن شارل می گوید: «تقصیر سرنوشت بود!» البته این جمله در جای دیگری از فیلم آورده شده است. به اساس رمان کاملاً وفادار بوده‌ام. حتی به آهنگ کلام! آهنگ سه ضربی که در سراسر کتاب وجود دارد، حفظ شده است. به عنوان مثال، در فصل سوم از بخش سوم، اِما سه روز را با لئون سپری می کند: ۳ بار ۳ بند که هر کدام سه جمله دارد، نوشته شده است. در فیلم نیز سه فصل (سکانس) وجود دارد که هریك از سه صحنه و سپس از ۲ صحنه و ۱ صحنه تشکیل شده است.

آیا گفتگوهای فیلم عیناً از اثر فلوبر اخذ شده‌اند؟

ك.ش.ـ بله همهٔ آنها را از خود رمان استخراج کرده‌ام. حتی یك جمله نیست که حرف خود فلوبر نباشد. ولی گاه جمله‌ای را در یك صحنهٔ متفاوت قرارداده‌ام. از فرانسوا پریه خواهش کردم تا جملات کاملی از متن کتاب را با صدایی مستقل از صحنه قرائت کند. وقتی در رمان عناصر بصری وجود دارد،

BIBLIOTHÈQUE MUNICIPALE DE ROUEN/ELLEBÉ

Madame Bovary.

I.

نخستین جملات

این صفحه از چرکنویس مادام بواری (از متن ۲۵۰۰ صفحه‌ای که در تصرف کتابخانهٔ شهرداری روئن قرار دارد) لحظهٔ معینی از کار فلوبر را نشان می‌دهد. نویسنده پس از آنکه داستانش را به تمام صورتهای ممکن بسط داده، آن را تدریجاً فشرده می‌کند. بدین ترتیب، نخستین جملهٔ رمان (ورود شارل بواری به کلاس درس) از ۸۴ کلمه به ۳۵ کلمه و نهایتاً به ۲۴ کلمه کاهش می‌یابد. جملهٔ «زنگ مدرسه تازه ساعت یک و نیم را زده بوده نهایتاً به این جملهٔ مرموز تبدیل خواهد شد: «در اطاق مطالعه نشسته بودیم که ناظم مدرسه با شاگرد تازه واردی که لباس شهری به تن داشت و فراشی که نیمکت بزرگی را حمل می‌کرد، وارد شد.» (این «ما»ی معروف کیست؟) بالای صفحه، وصف کلاه لبه‌دار شارل.

طبیعی است که در فیلم هم عناصری صرفاً ادبی وجود داشته باشد.

این صدا که گفتید آیا صدای خود نویسنده است؟

ک.ش.ـ نه، بیشتر صدای خواننده است. وقتی رودلف نامهٔ قطع رابطهٔ خود را می نویسد، خواننده باید محتوای نامه را بداند و همچنین یك نكتهٔ جزئی باید وجود داشته باشد تا اِما را به سوی مرگ سوق دهد. در رمان، رودلف نامه را همان‌طور که می نویسد، [برای خواننده نیز] می گوید. و این روشی عادی است. ولی بعداً آن قطرهٔ آب معروف روی نامه می‌ریزد، یعنی که رودلف مثلاً اشك ریخته است. من این قسمت را به تصویر نکشیدم، چون این عنصر که در کتاب فقط یك عنصر بصری است در روی صحنه خیلی بزرگ می‌شود. به جای آن، کسی خارج از صحنه می گوید: «نامه را خواند. احساس کرد که خوب نوشته شده».

آیا مادام بواری واقعاً کارشابرول است یعنی فیلمی است که شما در آن واقعاً عقاید خود را ابراز می کنید.

ک.ش.ـ بله، چون من با شیوه‌ای که فلوبر انسانهارا دوست دارد و مشاهده می کند موافقم. مردم فکر می کنند که فلوبر انسانها را دوست ندارد چون آنان را احمق می‌پندارد. ولی من، برعکس، گمان می کنم که فلوبر به خاطر اعتقاد به اصلی که شاید عجیب به نظر برسد نسبت به سرنوشت بشر بسیار خوشبین است. در نظر او انسان ذاتاً خرفت و احمق است. ولی لحظاتی هست که نور ذکاوت می تابد، مثل آتشبازی و مسأله فقط در تکثیر این لحظات است. وقتی می گوییم که انسان جایزالخطاست، منظورمان این است که انسان فقط گاهی اشتباه می کند. این تصوری بدبینانه است. تصور خوشبینانه چنین است: انسان ابله است ولی ذکاوت خصیصه‌ای انسانی است. این حرف خیلی تسلّی بخش است. فلوبر این میل را در انسان برمی انگیزد که اغفال نشود.

مصاحبه از آنّ برونسویك

نوشتن به عنوان انگیزهٔ زندگی

فلوبر اِبتدا اندیشه‌ای را در سرمی‌پروراند، سپس طرح می ریزد، اطلاعات جمع آوری می کند، می نویسد، خط می زند، مطلب را می‌پرورد و پس از کار بسیار دشوار بازخوانی متن به صدای بلند، آن را دوباره می نویسد و نثر را موجز می کند. کاری غول آسا.

فلوبر خیلی پیش از آموختن الفبا به نوشتن می اندیشید. در نه سالگی برای یك دوست همسال خود می نویسد: «کمدی‌هایم را برایت خواهم فرستاد. اگر دلت بخواهد باهم چیز می نویسم، من کمدی می نویسم تو هم رویاهای خودت را بنویس. خانمی هست که گاه به دیدن بابا می آید و همیشه چرت و پرت می گوید، من حرفهای او را خواهم نوشت (نامه به شوالیه).

یك نظام

در ۱۸۵۱، پس از بازگشت از شرق، ترازنامهٔ کار خود را می نویسد: تا سی سالگی حدود سه هزار صفحه مطلب نوشته ولی چیزی منتشر نکرده است. آنچه هم که نوشته به اثری که فکر نوشتن آن را در سر می‌پروراند، رمانی که مثل خود زندگی غنی و نثر آن به زیبایی شعر باشد، شباهتی دارد. در پاییز ۱۸۵۱، فلوبر که کاملاً در اطاق کار خود در کرواسه عزلت گزیده نگارش مادام‌بواری را آغاز می کند. لوییز کوله از این که او را تنها گذاشته اند شکوه می کند. فلوبر در ژانویهٔ ۱۸۵۲ به او چنین پاسخ می‌دهد:

«تشکیلات من یك نظام است. من اهل قلمم. به وسیلهٔ قلم، به خاطر قلم، در ارتباط با قلم و بیش از هر چیز با قلم احساس می کنم.»

گوشه‌نشین

وقتی فلوبر گام به عرصهٔ ادبیات می نهد دیگر از آن خارج نمی شود: از ۱۸۵۱ تا ۱۸۸۰ «نظام» او به طور متوسط هر چهار سال و نیم یك شاهکار تولید می کند. روزی ده تا دوازده ساعت کار می کند و تعطیلات حقیقی او از یك ماه در سال تجاوز نمی کند. در این دوره، ملوانانی که از رود سن می گذرند، در هرموقع شب، به طرف نور خفیفی که همیشه بر فراز کرواسه می‌درخشد، حرکت می کنند: این روشنایی از دفترکار فلوبر در طبقهٔ اول ساختمان می آید. حاصل کار؟ نیم دوجین آثار درخشان که اکثر آنها در زمان حیات فلوبر با موفقیت روبرو نشدند. در کنار این آثار چیزی حدود بیست تا بیست و پنج هزار صفحهٔ دستنوشت، یادداشت و چرکنویس که حاصل حدود صدهزار ساعت کار است.

لحظهٔ تکوین اثر

روش فلوبر چیست؟ ابتدا تقریباً همیشه یك «طرح قدیمی» یا یك «موضوع داستان» وجود دارد که فلوبر ان را جایی در «دفتر یادداشت» خود نوشته است. رمز کار او در این است که ابتدا چیزی نمی نویسد. هفته‌ها دربارهٔ موضوع اثر «خیالبافی» می کند. روی تخت‌خواب دراز کشیده، چشم به سقف دوخته و با چشمان باز خواب می بیند. گاه از جا می پرد و به سوی قفسه‌های کتابخانه هجوم می برد، ستونی از کتابها را ورق می زند، یادداشت برمی‌دارد و دوباره روی تخت دراز می کشد.

این نخستین مرحلهٔ کار که تقریباً کاملاً ذهنی است، نوعی خیالبافی هدایت شده است: نویسنده صحنه‌های اصلی را مجسم می کند، فصول [سکانس‌ها] را به یکدیگر ربط می‌دهد و برای بیان دقیق یك نکتهٔ جزئی تحقیق می کند. وقتی رشتهٔ حوادث داستان بروشنی از برابر دیدگانش گذشت، آن را بلادرنگ در قالب یك طرح یادداشت می کند، طرحی که خود پیشگویانه آن را «فیلمنامه» می نامد. سپس به جستجو می‌پردازد تا ببیند آیا صحنهٔ موردنظرش در «عالم واقع» وجود دارد یا نه. برای یافتن منزل بوواروپکوشه، فلوبر سه بار نرماندی، بُس و بری را گشت تا سرانجام معادل دقیق آنچه را که در عالم خیال دیده بود، پیدا کرد.

پس از این مکان‌یابی‌ها نوبت تحقیق فرامی‌رسد: تمام دوستان فلوبر برای گردآوری شرح «رویدادهای کوچك حقیقی»، اظهارات افراد و... به او کمك می کنند. خود فلوبر هم، در فاصلهٔ دو جلسهٔ قرائت متن، با لویی بویه که وجودش برای او «الزامی» است، قسمت اصلی طرح خود را نکته به نکته آماده می کند. در مجموع، کار اولیهٔ عظیمی صورت می گیرد: برای مادام بواری چندماه، برای آموزش عاطفی یك سال و برای بوواروپکوشه تقریباً سه سال.

نگارش

در این وقت است که نگارش به معنای اخص کلمه آغاز می شود: فلوبر با تکمیل ترتیب مطالب و بازنمودن تصاویری که در عالم خیال دیده، طرح اثر را تکمیل می کند. در این مرحله از پیش‌نویس، متن اثر حجیم می شود و چهار یا پنج روایت متوالی شکل می گیرد. حاصل کار متنی است با ابعاد عظیم که تمام اشکال ممکن داستان را در برمی گیرد. اوراق دستنوشت پر از خط‌خوردگی است. یك صفحه ممکن است پانزده بار بازنویسی شود.

کار نگارش گاه متوقف می‌شود، ادامهٔ آن به هیچ‌وجه مقدور نیست زیرا همه چیز در ابهام فرورفته است. فلوبر برای ادامهٔ کار، باید در مورد خاصی کسب اطلاع کند. مثلاً فلان شخصیت داستان وقتی از مکان (الف) به مکان (ب) می‌رود، از پنجرهٔ کالسکهٔ خود چه صحنه‌هایی را می بیند؟ یك مشکل! فلوبر با غرّولند میز کار خود را ترك می کند، دفتریادداشت کوچکی برمی‌دارد و سوار قطار می‌شود. پس از نیل به مقصد سوار کالسکه می‌شود و در حالی که بسرعت یادداشت برمی‌دارد، مسیری را که شخصیت داستان خواهد پیمود طی می کند. سپس بسرعت به کرواسه بازمی گردد تا آن قطعهٔ دشوار را بنویسد و با شور و حرارت به کار خود ادامه دهد. این موقعیت یابی‌ها هنگام نوشتن آموزش عاطفی حالتی دائمی پیدا می کند: فلوبر پایتخت، جنگل فونتن‌بلو، نوژان، شایو، مونمورانسی و برخی جاهای دیگر را زیرپا می گذارد.

هنگام تألیف سالامبو، فلوبر با کشتی مستقیماً به آفریقا می‌رود و حدود دو ماه در تونس و الجزایر، در میان مناظر قرطاجنه، زندگی می کند. این موقعیت یابی در محل به هیچ‌وجه ناشی از وسواس واقعگرایانه نیست. فلوبر واقعگرایی را به باد استهزاء می گیرد: «به نظر من جزئیات فنی، اطلاعات محلی و سرانجام جنبهٔ تاریخی و دقیق رویدادها بسیار کم اهمیت است....» قصد او این است که [مناظر را] از همان دیدگاه نسبی خاص شخصیت داستان خود ببیند و در قالب او فرو برود تا واقعیت را به همان سان که در درون داستان وجود دارد، احساس کند.

فلوبر، به خلاف استاندال یا بالزاك، به هیچ‌وجه برای توضیح مفهوم داستان به خواننده مداخله نمی کند و نتیجتاً اثری می آفریند که دلالتهای گوناگون دارد و مفهوم حوادث بر حسب دیدگاه هریك از شخصیتهای داستان تغییر می‌کند. سه اصل عدم مداخلهٔ احساسات شخصی نویسنده [غیرشخصی بودن]، اجتناب از نتیجه‌گیری و تمرکز داخلی دیدگاهها انقلابی در رمان نویسی پدید خواهند آورد.

لحظهٔ سبك

پس از مرحلهٔ حجیم کردن چرکنویس لحظهٔ سبك فرامی‌رسد: متن اولیهٔ حجیم رمان شدیداً فشرده می‌شود. فلوبر قطعات بزرگی را حذف می کند. در این مبارزهٔ سهمناك برای تصحیح متن که جملات از بوتهٔ «بازخوانی به صدای بلند» می گذرند، بیش از یك سوم

متن حذف می‌شود. شبها، صدای فلوبر از پشت پنجره‌های بسته در عمق باغ شنیده می‌شود؛ وقتی سپیده دم سر بربالین می گذارد «از بس مثل یك هیولا فریاد کشیده ریه‌هایش ملتهب»ند.

مشکل اینجاست که سبك، ایجاز معناست. قالب اثر باید ضمن آنکه همه چیز را دربرمی گیرد سره و موجز باشد.

آخرین ماههای کار از همه دشوارترند: سه روز تمام روی یك جمله کار می شود و تعیین محل یك ویرگول نیم روز وقت می گیرد. در این مواقع فلوبر ممکن است حتی بیست ساعت تمام پشت میز کار خود میخکوب شود. در این مدت خود را با نوشیدن دهها فنجان قهوه و لیوانهای بزرگ آب خنك سرپا نگه می‌دارد. «از بس جمله‌ای را که سرانجام به پایان رسانده ام به هزاران شیوهٔ گوناگون جستجو، مطالعه، بررسی، وارسی و زیرورو کرده و به صدای بلند خوانده ام سرم گیج می رود و گلویم می سوزد. اطمینان دارم که جملهٔ خوبی از آب درآمده ولی نوشتنش آسان نبود» (نامه به لویيزکوله).

وقتی همه چیز تمام می شود، فلوبر از پا درمی‌آید، سه روز متوالی می‌خوابد و از اینکه به هر حال «مثل ترقه نترکیده» خوشنود و سبکبال است. روز ۸ مه ۱۸۸۰ فلوبر در گرماگرم تألیف آخرین فصل بووار و پکوشه، در اثر سکتهٔ مغزی چشم از جهان فرومی بندد.

پی‌یر مارك دوبیازی(۱۶)

چند نامه از فلوبر

به دوشیزه شانتپی (۱۷)

پاریس ۱۸ مارس ۱۸۵۷

(...) مادام بواری واقعیت ندارد. داستانی است کاملاً ساخته و پرداخته؛ چیزی از احساسات یا زندگی من در آن وجود ندارد. توهم (البته اگر توهمی وجود داشته باشد)، بر عکس از غیرشخصی بودن اثر ناشی می شود.

این یکی از اصول کار من است: نویسنده نباید احساسات شخصی خود را بنویسد. هنرمند باید در اثر خود، بسان خداوند در عالم آفرینش، ناپیدا و قادر مطلق باشد، وجودش همه جا محسوس باشد ولی به چشم دیده نشود.

گذشته از این، هنر باید فراتر از علایق شخصی و حساسیتهای عصبی باشد. اکنون وقت آن فرارسیده که با استفاده از روشی انعطاف ناپذیر هنر را از دقت علوم طبیعی برخوردار سازیم! البته به نظر من مشکل اصلی [دست یافتن] سبك، قالب و آن زیبایی وصف ناپذیری است که از خود مفهوم ناشی می گردد و به قول افلاطون درخشش حقیقت است.

خانم عزیز، من هم مدتها مثل شما زندگی کرده و سالهای بسیاری را در انزوای کامل در ییلاق به سر برده ام، در محیطی که زمستانها جز زمزمهٔ پیچش باد در میان درختان و صدای ترك خوردن یخهایی که بین آنها را با خود می برد، صدایی به گوش نمی‌رسید. اگر نسبت به زندگی معرفتی یافته ام دلیلش آن است که به مفهوم عادی کلمه خیلی کم زندگی کرده‌ام، [به عبارت دیگر] کم خورده ولی زیاد نشخوار کرده ام؛ به محافل گوناگون رفته و کشورهای بسیاری را دیده‌ام. با پای پیاده یا شتر سفرها کرده‌ام. صرافان پاریس، یهودیان دمشق و شعبده‌بازان سیاه را می‌شناسم، به زیارت ارض اقدس رفته و زمانی هم در کوههای برفپوش پارناس گم شده‌ام، واقعه‌ای که می تواند جنبهٔ تمثیل داشته باشد.

■ به نظر فلوبر، وزن و موسیقی وسیله هستند، وسیله‌ای که نویسندهٔ ماهر به کمك آنها به آرزوی خود جامهٔ عمل پوشانده و به نثر نوینی دست می‌یابد که همچون دل انگیزترین اشعار موزون است.

برومبر، فلوبر



■ فلوبر معتقد است که نویسنده باید رموز تجسمی و جادویی زبان را بکاود. به نظر او، استعداد ادبی یعنی هماغوشی با کلمات و عشقی شورانگیز به یك نثر موزون و انعطاف‌پذیر.

برومبر، فلوبر

شکوه نکنید: من کمی دنیا را گشته‌ام و این پاریسی را هم که شما در آرزویش هستید خوب می شناسم، هیچ چیز جای کتاب خواندن در کنار آتش را نمی گیرد... مطالعهٔ هملت یا فاوست از سرشوق.

به دوشیزه شانتپی

۱۸ مه ۱۸۵۷

(...) احساس یا به عبارت صحیح تر عادتی وجود دارد که شما ظاهراً از آن بی‌بهره‌اید و آن عشق مشاهده است. زندگی، سوداها و وجود خودتان را موضوع تفکر قراردهید. شما علیه پستی، خودکامگی و بیداد جهان و همهٔ عفونتها و زشتیهای زندگی برمی‌آشوبید. ولی آیا این همه را خوب می شناسید؟ همه چیز را بررسی کرده‌اید؟ مثل خداوند به همه امور احاطه دارید؟ از کجا معلوم که داوری شما به عنوان یك انسان عاری از خطا باشد؟ از کجا معلوم که احساستان شما را دچار اشتباه نکرده باشد؟ ما انسانها با هوش و حواس محدود خود چگونه می‌توانیم به شناخت کامل خیر و حقیقت نایل آییم؟ آیا هرگز مطلق را درخواهید یافت؟ انسان برای زیستن باید از تلاش برای داشتن یك عقیدهٔ مشخص دربارهٔ مسائل گوناگون صرف نظر کند. بشریت همین است که هست، مسأله نه تغییر بلکه شناختن آن است. کمتر به خودتان بیندیشید. امید یافتن راه حل را رها کنید. راه حل نزد خداوند است؛ تنها اوست آن را می‌داند و به کسی هم نمی گوید. ولی در شور مطالعه لذاید مطلوبی نهفته است که به جانهای فاخر تعلق دارند. در عالم خیال به برادرانی که سه هزار سال پیش می‌زیسته اند بپیوندید.

رنجها و آرزوهایشان را دریابید، آن وقت خواهید دید که دل و اندیشه تان بزرگ خواهد شد و افقی عمیق و بی‌پایان همهٔ اشباح و موجودات را بسان تن‌پوشی دربرخواهد گرفت. سعی کنید از جلد خودتان بیرون بیایید. مطالعات وسیع بکنید. یك برنامهٔ کتابخوانی حسابی و مداوم تنظیم کنید. تاریخ بخوانید، خصوصاً تاریخ عهد باستان را.

خود را به یك کار منظم و خسته کننده وادارید. زندگی چنان کریه است که تنها راه تحمل آن اجتناب کردن از زندگی است و راه اجتناب از زندگی نیز پناه بردن به عالم هنر و جستجوی وقفه ناپذیر حقیقت نهفته در زیبایی است. آثار استادان بزرگ را بخوانید و سعی کنید که روش آنان را بفهمید، به روحشان نزدیك شوید. چنین مطالعه‌ای شما را شاد و مسحور خواهد کرد. به موسی شباهت خواهید یافت که چهره اش، هنگام فرود از سینا، به خاطر رویت خداوند پرتوافشان بود (....)

افراد سخیف و کوته بین، خودستایان و مشتاقان می خواهند از هر چیز نتیجه‌ای بگیرند: هدف زندگی و بُعد لایتناهی را جستجو می کنند. با دستهای حقیرشان مشتی شن برداشته و به اقیانوس می گویند: «می خواهم شنهای ساحل را بشمارم.» ولی وقتی شنها از میان

انگشتان دستشان فروریخت و شمارش به درازا کشید، پای برزمین می کوبند و گریه سر می دهند. می دانید با شنهای ساحل چه باید کرد؟ باید روی آنها زانو زد یا راه رفت. شما هم راه بروید.

غایت زندگی را نه هیچ نابغه‌ای می‌داند و نه در کتابی نوشته شده زیرا بشریت همواره در حال حرکت است و به سرمنزل مقصود نمی‌رسد. نه همر، نه شکسپیر، نه گوته و نه انجیل هیچ کدام آن را نمی‌دانند. به همین دلیل هم این اصطلاح مسألهٔ اجتماعی که این روزها خیلی سرزبانها افتاده مرا سخت برمی آشوبد. راه حل این مسأله را فقط روز آخر دنیا می‌توان یافت. زندگی پدیده‌ای جاودانی است. همین طور تاریخ وسایر چیزها. دائماً ارقام تازه‌ای به حساب افزوده می‌شود. چگونه می خواهید پره‌های چرخی را که در گردش است بشمارید؟ قرن نوزدهم با آن غرور ناشی از رها کردن پیشداوریهای گذشته خیال می کند که خورشید را کشف کرده است. مثلاً بعضی افراد می‌گویند که نهضت اصلاحات دینی (رفرم) طلیعهٔ انقلاب کبیر فرانسه بوده است. اگر ماجرا به انقلاب کبیر پایان می‌یافت، این حرف درست بود. حال آنکه انقلاب کبیر خود طلیعهٔ وضع دیگری بوده است. و به همین ترتیب الی آخر. حتی پیشروترین عقاید ما نیز در نظر آیندگان بسیار مضحك و ارتجاعی جلوه خواهند کرد. شرط می‌بندم که ۵۰ سال دیگر حرفهایی نظیر مسألهٔ اجتماعی، تهذیب اخلاقی توده‌های مردم، پیشرفت و دموکراسی ورد زبان همه خواهد شد و به اندازهٔ کلماتی نظیر حساسیّت، طبیعت، پیشداوری و پیوندهای شیرین عاطفی که در اواخر قرن هجدهم سخت رواج داشتند، مضحك جلوه خواهند کرد.

من به تحول دائمی بشریت و اشکال گوناگون آن اعتقاد دارم، به همین دلیل هم از تمام چارچوبهایی که می خواهند بشریت را به زور در آنها بگنجانند و از تمام شیوه‌هایی که برای تعریف بشریت به کار می برند و از تمام نقشه‌هایی که برای آیندهٔ بشریت می کشند، بیزارم. دموکراسی آخرین حرف بشریّت نیست، همان طور که قبلاً بردگی، فئودالیته و سلطنت نبوده است. افقی که آدمی می بیند سر منزل مقصود نیست زیرا فراتر از آن افقهای دیگری نیز وجود دارد! این است که به نظر من جستجوی (...) بهترین نوع دولت کاراحمقانه وجنون آمیزی است. برای من بهترین آن چیزی است که در شرف احتضار است زیرا چیز تازه‌ای می خواهد جای آن را بگیرد....

به خانم موریس شلزینگر

پاریس ۱۱ ژانویهٔ ۱۸۵۷

خانم عزیز، نامهٔ محبت‌آمیز شما مرا خیلی تحت تأثیر قرارداد. سؤالاتی که در مورد نویسنده و اثر او مطرح کرده‌اید به نشانی صحیح واصل شده‌اند، از این بابت مطمئن باشید. تمام ماجرا از این قرار است: به **مجلهٔ پاریس** که رمان من در آن منتشر شد (از اول اکتبر تا ۱۵ دسامبر) قبلاً به عنوان یك نشریهٔ مخالف دولت دوبار اخطار شده بود. بعداً حضرات متوجه شدند که تعطیل کامل مجله به بهانهٔ انتشار مطالب خلاف شرع و عفت فکر بکری خواهد بود. این بود که در کتاب من ناگهان مطالبی خلاف عفت و کفرآمیز پیدا

■ عشق یا سیاست یا لذائذ سفر هیچ‌یك توجه فلوبر را از یگانه‌سودای او، ادبیات، منحرف نکرد. خرس کروآسه تمام زندگیش را وقف نوشتن خواهد کرد.

■ وظیفهٔ اصلی نویسنده نیل به زیبایی است. برای این منظور باید به دو عنصر جاودانی توجه داشت: شعر و سبك.

گوستاو فلوبر

شد. مرا نزد بازپرس احضار و تحت پیگرد قراردادند. من هم تنی چند از دوستان را در پاریس سخت به تکاپو واداشتم تا کمی به نفع من در لجنزارهای پایتخت دست و پا بزنند (...) [خلاصه اینکه] فهمیدم: (۱) گرفتار شدن در یك ماجرای سیاسی بسیار ناخوشایند است؛(۲) ریاکاری اجتماعی چیز خطرناکی است. ولی این دفعه ریاکاران از کردهٔ خود چنان شرمنده شدند که طعمه را رها کرده و به سوراخهای خود خزیدند.

ولی خود کتاب که اثری اخلاقی و حتی بسیار اخلاقی است و اگر نویسنده‌اش صراحت لهجهٔ کمتری به خرج داده بود (افتخاری که من زیاد جویای آن نیستم) جایزهٔ مونتیون نصیبش می شد، از حداکثر موفقیت ممکن برخوردار گردیده است.

همکارانم به حق یا ناحق سخنان تمجیدآمیز زیبایی درباره آن گفته‌اند. حتی به من اطمینان می‌دهند که آقای لامارتین همه جا آشکارا مرا تحسین می کند ـ و این مایهٔ تعجب فراوان است زیرا همه چیز کتاب من قاعدتاً باید خشم او را برانگیزد! مطبوعات پیشنهادات جالبی ارائه داده‌اند ـ از من خواسته شده تا یك اپرا کمیك (کمیك! کمیك!) بنویسم و روزنامه‌های بزرگ و کوچك گوناگون نیز دربارهٔ **مادام‌بواری** قلمفرسایی کرده‌اند.

خانم عزیز، این هم ترازنامهٔ افتخارات من، بی هیچ شکسته نفسی. از بابت منتقدین خیالتان راحت باشد. آنان رعایت حال مرا خواهند کرد چون می‌دانند که برای گرفتن جای آنان از ایشان تبعیّت نخواهم کرد: نمی‌دانید که کوزه‌های قدیمی را با کوزه‌های نو شکستن چه لذتی دارد!

اکنون دوباره زندگی محقر، آرام و یکنواخت خود را از سرمی گیرم، زندگی ای که جمله‌ها ماجراهای آنند و جز استعاره گلی برای چیدن ندارد. باز همچون گذشته خواهم نوشت، فقط برای لذت نوشتن، بدون توجه به پول یا هیاهوی دیگران. بی تردید آپولون قدر مرا خواهد دانست و شاید سرانجام روزی اثر زیبایی بیافرینم! مگر نه اینکه هر چیز به شرط داشتن ارادهٔ راسخ قابل تحقق است. هر رویایی سرانجام حقیقت می یابد: هر عطشی را می توان سیراب کرد و برای هر دلی عشقی وجود دارد(...)

به دکتر ژول کلوکه (۱۸)

پاریس ۲۳ ژانویهٔ ۱۸۵۷

دوست عزیزم

به استحضارتان می‌رسانم که ساعت ده صبح فردا، ۲۴ ژانویه، جایگاه شیادان را در بخش ششم پلیس جنحه به حضور خود مفتخر خواهم کرد. حضور خانمها بالامانع و پوشیدن لباس خوب و آبرومندانه الزامی است.

به رعایت عدل و انصاف هیچ امیدوار نیستم. مرا محکوم خواهند کرد، و شاید به حداکثر مجازات. این پاداش نیکوی کارهای من و تشویق شایسته‌ای است که نثار ادبیات می گردد. حتی به تعویق پانزده روزهٔ محاکمهٔ خود نیز امیدوار نیستم زیرا آقای سنار نه فردا و نه در عرض هشت روز آینده نمی‌تواند از من دفاع کند.

ولی در کنار همهٔ این رویدادهای احمقانه یك چیز مایهٔ تسلی است و آن علاقه‌ای است که مردم نسبت به من و کتابم نشان می‌دهند و از این نظر شما در صدر همه قرار دارید. تأیید و تصدیق برخی افراد خوشایندتر از بی‌آبرویی ناشی از پیگرد پلیس است. آقایان قضات فرانسه با تمام ژاندارمها و سازمان امنیت با تمام خبرچینهایش نمی توانند رمانی بنویسند که به اندازهٔ رمان من مورد پسند شما واقع شود.

اینها افکار غرورآمیزی است که در زندان نشخوار خواهم کرد.

سرانجام اینکه اگر اثر من واقعاً ارزش داشته باشد و شما در مورد آن دچار اشتباه نشده باشید، دلم به حال کسانی که آن را تحت تعقیب قرارداده‌اند می سوزد. این کتاب که آنان درصدد نابودیش هستند در آینده به خاطر همین زخمهایی که آنان بر پیکرش زده‌اند، بهتر خواهد زیست(...)

پانوشتها:

1- Louis Bouilhet
2- Maxime Ducamp
3- Croisset
4- Louise Colet
5- La tentation de Sainte Antoine
6- Salammbo
7- Education sentimentale
8- Bouvard et Pecuchet
9- Boule de suif
10- E. Chevalier
11- Alfred le Poittevin
12- Emma Bovary
13- Ry
14- Theodore de Banville
15- Claude Chabrol
16- Pierre - Marc de Biasi
17- de Chantepie
18- Jules Cloquet

یک قطره

●دینو بوتزاتی
●ترجمه: علی متولی صادقی



«قطره‌ای آب از پله‌ها بالا می‌رود، می‌شنوی؟ توی تاریکی که روی رختخواب دراز کشیده‌ام به صدای مرموزش گوش می‌دهم صدایش چه جوری است؟ صدای پریدن است؟ پشت سرهم صدای تیک تیک آن شنیده می‌شود. بعد قطره می‌ایستد و انگار در ادامهٔ شب اثری از آن نباشد. به هر حال پله به پله بالا می‌رود و هر چند قطره‌های دیگر طبق قانون جاذبهٔ عمودی مثل همه جای دنیا تیک تیک می‌کنند، اما این یکی نه!

آرام، آرام از پیچ در پیچ پلکان خانه‌های استیجاری بالا می‌رود. این ما آدم‌های موقر، با تجربه و بسیار حساس نبودیم که آن را تشخیص دادیم، بلکه یك مستخدمه در طبقهٔ اول، که موجود ریزهٔ بی سروپای بیسوادی بود، شبی دیروقت متوجهش شده بود، وقتی که همه آرمیده بودند ترسیده بود و نتوانسته بود زیاد طاقت بیاورد از رختخواب آمده بود پایین و دویده بود تا خانم خانه را بیدار کند. نجوا کرد: «خانم خانم!» خانم خانه تکانی به خود داد و گفت: «چی شده؟ چه اتفاقی افتاده؟» ـ «یك قطره خانم! یك قطره که از پله‌ها بالا می‌آید.!» خانم خانه حیرتزده پرسید: «چی گفتی؟» مستخدمه که کم کم داشت گریه‌اش می‌گرفت تکرار کرد: «یك قطره آب که از پله‌ها بالا می‌آید.»

خانم فریاد کشید: «تو دیوانه‌ای! برگرد به رختخوابت، زود! مشروب خورده‌ای! واقعاً خجالت دارد. خیلی وقت است که صبحها شراب توی بطری نیست! کثافت، اگر فکر می‌کنی که...» اما دخترك دیگر گریخته و زیر پتو محو شده بود!

خانم خانه که دیگر بدخواب شده بود ساکت با خود فکر می‌کرد: «معلوم نیست چی به سر این دخترك احمق زده» و در حالی که ناخواسته به سکوت شب که بر دنیا سایه گسترده بود گوش می‌داد، یکباره آن صدای عجیب را شنید قطره آبی مرتباً از پله‌ها بالا می‌آمد.

زن که وسواس نظم داشت برای لحظه‌ای فکر کرد بهتر است برای دیدنش بیرون برود، ولی زیر نور هلاکت بار چراغ بی فروغی که از نرده آویزان بود، چه می‌توانست بیابد؟ چه طور می‌شد در چنین شب تاریکی با وجود این سرما و در امتداد ترسناك پله‌ها قطره‌ای را ردگیری کرد؟ در روزهای بعد خانه به خانه کم کم شایعه پیچید و حالا دیگر همه بین خودشان موضوع را می‌دانند. حتی اگر ترجیح دهند ازش حرفی نزنند. انگار از چیز ابلهانه‌ای خجالت می‌کشند، اما الان در تاریکی، وقت شب برای آزار آدمی می‌آید خیلی‌ها سراپا گوش می‌شوند. آن وقت هر کس به یك چیز می‌اندیشد. بعضی شب‌ها قطره ساکت می‌شود، بعضی شب‌ها برعکس ساعتهای متمادی بدون لحظه‌ای مکث کاری ندارد جز اینکه خودش را تا آن بالا بالا بکشاند و آدم فکر می‌کند دیگر نمی‌ایستد. قلبها می‌زنند تا آن زمانیکه قدم لطیفش به آستانهٔ در برسد: خدا را شکر نایستاد! ببین، دارد دور می‌شود: تیك تیك... راهی طبقهٔ بالا می‌شود.

خوب می‌دانم که ساکنان نیم طبقه‌ها فکر می‌کنند بعد از عبور قطره آسوده‌اند به نظر آنها قطره از جلوی در آنها گذشته و دیگر فرصتی پیش نمی‌آید که مزاحمشان بشود. دیگران مثل من که در طبقهٔ هفتم ساکنم، کمتر از آنها در تشویش نیستند. با این حال چه کسی می‌تواند ادعا کند که قطره در شبهای آتی درست از جایی دو مرتبه راه بیفتد که آخرین بار به آنجا رسیده است؟ از کجا معلوم که حرکتش را از اول شروع نکند و سفرش از پایین پله‌های نمناك آغاز نشود؟ نه، هیچکدام از آنها نمی‌توانند در امان باشند. صبح هر کسی که از خانه می‌رود بیرون به دقت پله‌ها را وارانداز می‌کند: شاید اثری از آن باقی مانده باشد. اما هیچ! همان طور که پیدا بود حتی کوچکترین اثری نبود. صبح که می‌شود دیگر چه کسی این داستان را جدی می‌گیرد؟ وقتی آفتاب صبح می‌درخشد آدم قوی است، شیر است، انگار آن موجود بی‌دل و جرأت چند ساعت پیش نیست شاید هم نیم طبقه‌ای‌ها حق داشته باشند. ما که قبلاً هیچ چیز نمی‌شنیدیم و از این قضیه در امان بودیم، حالا چند شبی است که چیزهایی می‌شنویم قطره هنوز دور است. این واقعیتی است. فقط صدای ضعیفی که انعکاس کمی از میان دیوارها دارد به گوشمان می‌رسد. با این وجود نشانهٔ این است که او بالامی آید و دارد کم کم نزدیك می‌شود.

حتی خوابیدن در یك اتاق میانهٔ آپارتمان و دور از پیچ و خم پلکان فایده‌ای ندارد. بهتر است صدا شنیده شود تا اینکه شبها در شك و اضطراب بودن یا نبودن آن بگذرد. گاهی وقتها کسی که در اتاقهای میانه آپارتمان می‌ماند نمی‌تواند طاقت بیاورد؛ ساکت سری به راهرو می‌زند و پشت در با نفسی حبس شده در سینه به صدا گوش می‌کند. اگر بشنود ترس غیرقابل وصفی سراپای وجودش را می‌گیرد، ولی جرأت دور شدن را پیدا نمی‌کند. بدتر از آن این است که همه جا ساکت باشد؛ در این صورت از کجا می‌تواند یقین پیدا کند که به محض اینکه برود دراز بکشد صدا شروع نشود؟ چه زندگی عجیبی است. واقعاً نه می‌توان فریاد اعتراضی برآورد، نه چاره‌ای جست و نه استدلالی یافت که بتواند روح آدمی را آرام سازد، و نه می‌توان دیگران را یعنی کسانی را که موضوع را نمی‌دانند، قانع کرد. چون با حالتی کلافه می‌پرسند: «آخر این قطره چه می‌تواند باشد؟ یك قورباغه که از زیرزمین بیرون پریده؟ شاید یك موش است» اما به خدا هیچ یك از این‌ها نیست. اصرار می‌کنند: «پس ممکن است یك استعاره باشد؟ مثلاً می‌خواهد نمادی از مرگ را برساند؟ یا گذشت سالها را؟» هیچ کدام از اینها نیست آقایان؛ موضوع ساده است، تنها یك قطره است، منتهی از پله‌ها بالا می‌آید.

«شاید با ظرافت بیشتری می‌خواهد رؤیاها و توهمات را برساند؟ سرزمین‌های دور و مبهمی که احتمالاً جایگاه خوشبختی است؟ چیزی در مجموع شاعرانه را؟» نه، مطلقاً نه. «یا جاهایی آن سوترهای دنیا که هرگز به آن نخواهیم رسید؟» اما به شما می‌گویم نه، این یك شوخی نیست، هیچ مفهوم دوگانه‌ای ندارد، بلکه فقط و فقط یك قطره آب است که مطابق حد سیاقی شبها پله به پله بالامی آید: تیك... تیك... و آدم می‌ترسد.

● پیرامون ترجمهٔ غزلهای سعدی

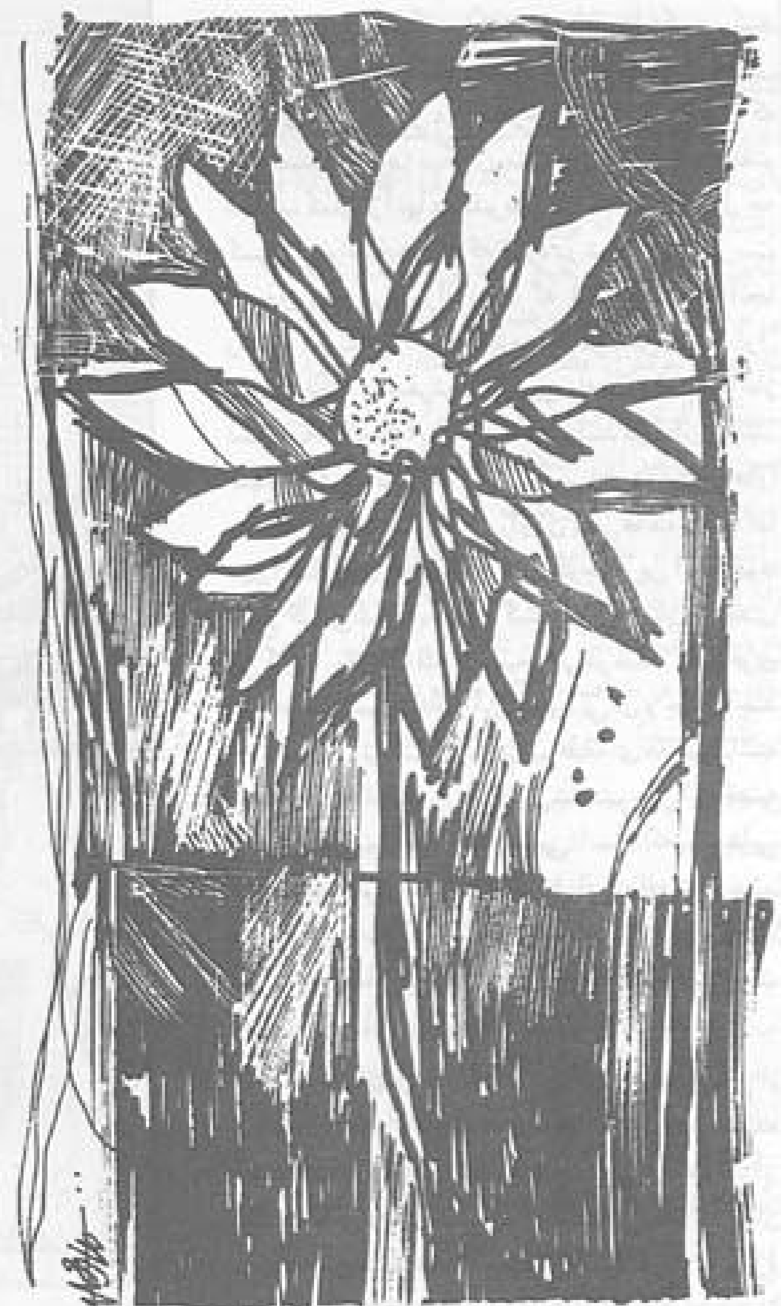
کاغذزر...

■ ستراک مانوکیان

■ سعدی دریك سیر تاریخی شعر فارسی نمایانگر نقطه عطفی است که از آن حرکت به سوی رها کردن تدریجی توصیف ویژگیهای بیرونی عناصر و اشیاء و پدیده‌ها، و به خدمت گرفتن همان عناصر برای بیان کیفیات درونی و عواطف انسانی شروع می‌شود.

■ هویت معشوق در ابیات سعدی کاملاً ترسیم نمی‌شود و مبهم باقی می‌ماند.

■ در شعر سعدی عناصر به هیچ وجه خصوصیت فیزیکی خود را از دست نمی‌دهند و برعکس، همان خصوصیات مادی اصلی آنهاست که وسیلهٔ بیان تموجّات عاطفی می‌گردد.



اشارهٔ لازم:
آقای «ستراک مانوکیان» جوانی است ایتالیایی که در سال ۱۹۶۶ در شهر بولونیای ایتالیا متولد شده است. وی به خاطر علاقه‌ای که نسبت به ادبیات و فرهنگ ایران پیدا کرده بود، در دانشکدهٔ زبانهای شرقی دانشگاه «ونیز» به تحصیل زبان و ادبیات فارسی پرداخت و در اکتبر ۱۹۹۰ فارغ‌التحصیل شد. رسالهٔ فارغ‌التحصیلی وی در بارهٔ غزل سعدی شیرازی بوده است.
«ستراک مانوکیان» صد ویك غزل را از سعدی شیرازی به زبان ایتالیایی ترجمه کرده که سال قبل به نام «سیم دل مسکین» و توسط مؤسسه فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در رم منتشر شده است.
آنچه در زیر می‌خوانید سخنی دربارهٔ ترجمهٔ شعر سعدی و نیز برداشتها و یافته‌های این محقق جوان ایتالیایی از شعر شیخ اجّل، سعدی شیرازی است.

در شعر سه کس پیمبرانند
هرچند که لانبی بعدی
اوصاف و قصیده و غزل را
فردوسی و انوری و سعدی

از میان ده هزار شاعر ایرانی، سعدی شیرازی یکی از چهار ستاره‌ای است که در آسمان شعر و ادب فارسی درخشش بیشتری دارند. و این حقیقت را کسی منکر نیست. برخلاف هزاران شاعری که در لابه‌لای اوراق تذکره‌ها خفته و به فراموشی سپرده شده‌اند، یاد و نام و سخن سعدی در خاطره‌ها تازه، و بر زبانها جاری است. هفت قرن است که شیخ شیراز بر قلهٔ رفیع ادبیات فارسی قرار گرفته و همواره ستایش شده است.

برای غربی‌هایی که به نحوی با ایران آشنایی نه‌چندان عمیق پیدا کرده‌اند، «سعدی» یکی از ارکان تمدن و فرهنگ و سمبل و علامت شناخت ایران است، تا آنجا که بعضی [حتی] تصور کرده‌اند تمدن ایران یعنی سعدی.

سعدی یك سخنور کلاسیك است که زبان و سبکش نمونهٔ کامل تعالی ادبیات فارسی است. می گویند، و این حقیقت انکارناپذیری است که سخن سعدی یك سرمشق جاویدان برای ادبای فارسی زبان است، آثار او قاعده و دستور گفتن و نوشتن. درعین حال او یك چهرهٔ رسمی ملی نیز هست که برایش مراسم یادبود و کنگره‌ها و سمینارها برپا می‌شود، و شخصیتهای رسمی ورهبران فکری و استادان دانشگاهها دربارهٔ او سخنرانی می کنند و ستایشش می‌نمایند، و در مؤسسات و انجمنهای فرهنگی و دانشگاهها و مراکز علمی گفتگو از او به پایان نمی‌رسد.

این ادیب کلاسیك و این چهرهٔ رسمی ملی، یك [فقیه] و شاعر مردمی نیز هست که مردم کوچه و بازار دوستش دارند و ابیاتش را به خاطر می سپارند و در زندگی روزمره بر زبان می‌آورند، و برای هر اتفاقی و در هر گفتاری، بیتی یا جمله‌ای یا مصرعی از او در شکل ضرب‌المثل، وصف حال یا شاهد مدعی است. ابیات و جملات سعدی با خطوط زیبای نسخ و نستعلیق و شکسته، گاه در قابهای قشنگ زینت‌بخش خانه‌ها و مغازه‌هاست، و گاه بر اتاق اتوبوس‌های مسافربری و پشت کامیونهای باربری نقش بسته است.

در شیراز مقبرهٔ او زیارتگاه اهل ادب است. همان‌طور که از زمان وفاتش چنین بوده است، مردم از هر طبقه و گروه با سادگی و صفا بالای قبر او می آیند و برایش فاتحه می‌خوانند. حدود چهل سال قبل آرامگاه قدیمی سعدی را که مربوط به دوره زندیه بوده است، برای ساختن بنایی جدید خراب کرده، و با انهدام کامل یك یادگار سنتی و تاریخی، ساختمان دیگری به جای آن ساخته‌اند. اما همان‌طور که ابن‌بطوطه شهادت می‌دهد، بستر ابدی شیخ شیراز ششصد و پنجاه سال قبل از این که این ساختمان جدید و شیك بر فراز آن قد علم کند نیز زیارتگاه مردم بوده است.

دربارهٔ سعدی از زمان خودش تاکنون بسیار سخن گفته‌اند. در کتب تاریخ و تذکره‌ها و سرگذشتنامه‌ها و تاریخ ادبیاتها، از او یاد کرده‌اند و او را به عنوان یك

شاعر و ادیب و عارف و معلم اخلاق ستوده‌اند. در دورهٔ جدیدتر در مجله‌های ادبی و علمی و در کنگره‌ها و انجمن‌ها و مقاله‌ها و سخنرانی‌ها در باره او زیاد است.

در اروپا آثار سعدی ازجمله اولین متون فارسی است که به زبان‌های اروپایی ترجمه شده است، به‌طوری که می‌توان گفت آثار سعدی وسیله آشنایی اروپائیان با ادبیات فارسی شده است. در ایران و خارج از ایران همواره نام سعدی و حافظ بموازات هم به عنوان بزرگترین شاعران فارسی زبان برده می‌شود.

با این همه معروفیتی که سعدی دارد و با این همه مطلب که درباره او گفته‌اند و نوشته‌اند، ممکن است این سئوال پیش آید که کار جدیدی در این زمینه چه جائی در این میان می‌تواند داشته باشد. شاید سخن ابوبکر بیستون که برای اولین بار فهرستی الفبائی برای غزلیات سعدی ترتیب داد، توصیفی از کار نگارنده این سطور یا انگیزه کار او باشد:

اما بعد بدان ای عزیز من اعزك‌الله فی‌الدارین که شبی از شبها اتفاقاً این بندهٔ ضعیف نحیف (اعجز خلق‌الله و احوجهم الی رحمته و غفرانه) علی‌بن احمدبن ابی‌بکر بیستون احسن‌الله عاقبته در مجمعی حاضر بود در خدمت جمعی از مخادیم عظام و ائمه اسلام و موالی گرام و مشایخ انام ادامه‌الله ایامهم و گویندهٔ خوش الحان گویندگی میکرد جمعیتی دست داد که خاص و عام آن مجلس هریك در گوشهٔ بیهوش گشته چند خرقه تخریق شده چنانکه حاضران مجلس بعد از فروگذاشت متفق‌القول بودند که در مدت‌العمر چنین سماعی دست نداده فی‌الجمله در اثنای سماع قوال از غزل‌های مولانا شیخ‌الشیوخ فی‌عهده قدوة المحققین و زبدة العاشقین افصح المتکلمین و مفخر السالکین مشرف الملة و الحق والدین مصلح الاسلام و المسلمین شیخ سعدی شیرازی قدس سره این بیت بر خواند که: نظر خدای بینان زسر هوا نباشد ـ چهار بیت از این غزل برخواند و بغزلی دیگر رفت یکی از حاضران مجلس بعد از آنکه سماع بآخر رسید تمامی این غزل را از قوال طلب نمود یاد نداشت از این خاکی التماس نمود که نسخهٔ دیوان شیخ رحمة‌الله تعالی شما را هست اگر تمامی این غزل طلب داری منتی باشد. بنده بر حسب اشارت ایشان روز دیگر در مجموع طیبات و بدایع و خواتیم و غزلیات قدیم نظر کردم و بر همه بگذشتم چندنوبت مکرر تا عاقبت بدان رسیدم.

در اثنای آن طلب یکی از دوستان تشریف حضور ارزانی فرمود چون بنده را بدان شغل مشغول دید پرسید که غرض از این مطالعه چیست صورت حال بخدمتش گفتم فرمود که اگر دیوان شیخ را فهرستی بودی در طلب این همه زحمت نبودی و سهولتی داشتی جمعی عزیزان نیز حاضر بودند و همه بر این اتفاق کردند و گفتند ترا این سعی از برای ما می‌باید کرد و فهرستی بر آن می‌باید نهاد بنده را این معنی در خاطر بنشست و بدان مشغول شدم و مجموع غزلها در این نسخه از گفته‌های شیخ رحمة‌الله علیه از قصاید و طیبات و بدایع و غزلیات قدیم جمع کرد و بر حرف اول از هر غزل بر طریق تهجی بنهاد و در شهور سنه ست و عشرین و سبع مائه هجری باتمام رسید بعد از هشت سال که ازین بگذشت و چند نسخه بدین نمط بیرون شد روزی با جمعی عزیزان در گوشه نشسته بودیم شخصی رقعه نوشته بود و این یك بیت بضرب‌المثل بپیوسته.

من در وفای عهد چنان کند نیستم
کز دامن تو دست بدارم بتیغ تیز

یاران التماس باقی این غزل کردند دیوان را طلب داشتم و بعد از جستجوی بسیار نیافتم سبب آن بود که فهرست بر حروف اول از مطلع هر غزل نهاده بود و این یك بیت از میانهٔ غزل بود یکی از دوستان گفت که اگر این فهرست که بحرف اول آن غزلهاست بحرف آخر بودی آسانتر بآن توانستی رسیدن اگر سعی کنی و بر حروف آخر هم بر طریق تهجی فهرستی بنهی ترا یادگاری باشد و یاران را منتی تمام بر ایجاب ملتمس ایشان مدتی سعی نمودم و بر حرف آخر هم از هرغزل بطریق حروف تهجی فهرستی نهادم و در آخر رجب سنه اربع و ثلثین و سبع مائه باتمام رسید تا خواننده را از آن حظی وافر باشد و این بنده را بدعای خیر مدد فرماید.

همان‌طور که بیستون برای «حظ دوستان» و سهولت کار جویندگان فهرستی الفبائی برای غزلیات شیخ ترتیب داد، این نگارنده نیز به امید این که برای دوستانی غیرفارسی زبان که تخصصی در شعر فارسی ندارند، بتواند حظی از شعر بدهد، و برای محققانی که دربارهٔ شعر فارسی تحقیق می‌کنند، (مخصوصاً اگر زبان مادریشان فارسی نباشد) شاید وسیله و کمکی برای تحقیقات علمی واقع شود، اقدام به یك سلسله تحقیقات در مورد غزلیات سعدی نمود.

برای تز فارغ‌التحصیلی در دانشگاه «ونیز» هزار بیت از غزلیات سعدی که به‌طور اتفاقی انتخاب شده‌اند، آوانویسی و ترجمه شد، و کشف اللغات و فهرست‌ها و جداول لازم برای بررسی‌های زبانشناسی و معناشناسی و تحقیقات در ساختمان کلمات، تهیه و تنظیم شد. بنابراین قسمتی از کتاب حاضر که براساس این تحقیقات ترتیب یافته، در دایرهٔ پروژه‌ای قرار می‌گیرد که در دپارتمان اروپا ـ آسیائی دانشگاه «ونیز» تحت عنوان «لیریکا پرسیکا» یا «تغزل فارسی» اجرا می‌گردد. در این پروژه هزار بیت از شاعران فارسی زبان به‌طور اتفاقی انتخاب شده و آوانویسی می‌گردد و جداول و فهرستهائی شبیه آنچه در فوق گفته شد برای آنها تهیه می‌شود.

آنچه دراین مجلد از نظر خوانندگان می‌گذرد سه بخش را شامل است، در بخش نخست خلاصه و منتخبی از نظراتی که دربارهٔ سعدی و شعر او در متون قدیم و جدید فارسی نوشته شده، آمده است. برای این کار سعی شد تا آنجا که مقدور است تقریباً همهٔ متون فارسی دربارهٔ سعدی، از تذکره‌ها و تاریخ‌ها و تاریخ ادبیاتها تا مقالات و سخنرانی‌ها، طی سه سال مطالعه گردد. و در همین بخش منتخبی از نظرات محققین غربی نیز درج گردید. اما در مورد جدا کردن نظرات فارسی زبانان از غربی زبانان، فقط قصد این بود که سعدی ازنظر کسانی که در محیط سعدی پرورش یافته‌اند، و کسانی که از خارج از این محیط به سعدی می‌نگرند بیان شود، و منظور جداسازی این دو دسته نبود. این بخش فقط به زبان ایتالیایی نوشته شده است.

دربخش دوم صد ویك غزل از سعدی به زبان ایتالیایی ترجمه شده است و متن فارسی هر غزل در مقابل آن قرار دارد. این صد و یك غزل همان هزار بیت پروژهٔ «لیریکا پرسیکا» است، و حاصل بررسی‌ها در بارهٔ آن در کتابی مستقل و طی یك سلسله مقالات به زودی انتشار خواهد یافت. در ترجمه، کوشش شده است که حتی‌المقدور معنی اصلی هیچ لغتی فوت نشود، و در حاشیهٔ ترجمه سعی شد که توضیحات لازم، داده شود، و هرجا که بیتی تلمیح به آیه‌ای از قرآن کریم یا روایت و داستان و ضرب‌المثلی دارد، ذکر گردد.

این غزلها از نسخه فروغی به اهتمام بهاءالدین خرمشاهی چاپ تهران، امیرکبیر ۱۳۶۷، انتخاب گردیده‌اند. ترتیب غزلها به همان ترتیب الفبائی آوانویسی شده در لیریکا پرسیکا می‌باشد، الا غزل اول که در آن ترتیب در ردیف سوم قرار می‌گرفت، در اینجا برای رعایت سنت همیشگی دیوان شیخ اجل در همان اول قرار گرفت. در انتهای این بخش فهرست الفبائی مطلع غزلها قرار دارد که شمارهٔ صفحه این کتاب و شماره صفحه نسخه فروغی در مقابل هر مطلع نوشته شده است.

بخش سوم که تحت عنوان «سیم دل مسکین» به دو زبان فارسی و ایتالیایی عرضه شده است، فشرده و خلاصه‌ای از بررسی‌های زبانشناسی و معنی‌شناسی و موضوع‌شناسی است که روی این هزار بیت انجام گرفته بود، و بازتاب افکاری است که از دوران تحصیل در دانشگاه ونیز، و ایام مسافرت به ایران و شیراز و زمان نگارش رساله فارغ‌التحصیلی در ذهن نگارنده می‌گذشت.

لازم است از آقای صبری انوشه مدیر مؤسسه فرهنگی جمهوری اسلامی ایران در رم که امکان چاپ این کتاب را فراهم آوردند سپاسگزاری نمایم، و نیز آقای نادر کجوری مدیرکل ارشاد اسلامی استان فارس، و مدیریت محترم و کارکنان محترم کتابخانه ملی شیراز و کتابخانه حافظیه به خاطر همکاری صمیمانه ایشان تشکر کنم. از استاد ریکاردو زیپولی که تحت راهنمائی او آموزش شعر فارسی را آغاز کردم، قدردانی می‌کنم.

ستراك ماتوکیان
بهار ۱۳۷۰

□□□

تو سر به صحبت سعدی درآوری هیهات
از این خیال که من کرده‌ام مصور خویش

برای کسی که زبان مادریش فارسی نیست و در محیط فرهنگی سعدی پرورش نیافته، قرائت و مطالعه و ترجمهٔ سخن سعدی، مانند قرار گرفتن در برزخ فهمیدن و نفهمیدن است. کسی که درپی این کار است نیاز مبرم و کاستی ناپذیر به این دارد که علی‌الدوام سئوالاتی پیرامون معنا و مضمون و محتوای این اشعار، و ارتباطات و اشاراتی را در ذهن خود منعکس کند و پاسخهایی بیابد که او را به سوی قرائت مفهوم و مطالعه این اشعار دلالت کنند.

غزلهای سعدی در تماس نخستین خیلی سریع همچون صفحه‌ای باز و تانخورده، آشکارا و روشن ظهور می‌کنند، چنانکه گویی آبی زلال در جویی روان.

همین زیبایی و روانی بعضی از فارسی زبانان را نیز به اشتباه می اندازد و تصور می کنند سخن سعدی را در نظر اول دریافته اند. (منظور دانشمندان ایرانی نیستند) اما همزمان با این روشنی و روانی از اعلام یك فاصله و دوری ابا ندارد، مانند یك جدائی و گسلی که ندای بیگانگی و غربت را به گوش می‌رساند. غزلهای سعدی که شاید خارج از تجدد و بیرون از فرهنگ غربی باشند، از درون حساسیتی (برای ما متروك) مضامینی می آفرینند که گاه نامأنوسند و تطابقی در ذهن نمی یابند، و چون زبان خاص ابیات را نمی دانی، مانند صفی از زبان بریده ها به نظر می رسند که دیگر چیزی نمی گویند و پیامی نمی‌رسانند.[۱]

اما چون این «باغ تفرج» را «نظاره» کافی نیست چه باید کرد؟ تلاش «علاوه بر ترجمه»[۲] این است که نکته ها و نقطه های سرنخ مانند و کلید گونه ای برای نزدیك شدن تدریجی به یك قالب و چارچوب، و یك طرز فکر جمع آوری شوند. قالب و طرز فکری که با مدلهای ما متفاوت است و خود را به صورت مجموعه‌ای معرفی می کند که در خود تکمیل شده و دنیای خاص خودش را دارد. میدان مراجع برای فهم این غزلها، فضایی است که عناصر تشکیل دهندهٔ آن در کنار هم یکدیگر را معرفی می کنند و محدوده ها و مرزهایی را که از نظر چارچوب فرهنگی این اشعار قابل تفکر است علامت گذاری می کنند. به عبارت دیگر زبان غزل سعدی مانند هر زبان دیگر اصطلاحات و دستور و قاعدهٔ خاص خودش را دارد، و هر کلمه دارای میدان جولان و محدوده بخصوصی است که آنرا محیط بیت و جو غزل برای او ایجاد کرده است.

حرکت به سوی اندك تقربی به این واقعیت، مثل سمباده کشیدن بر دیوار، و تراشیدن تدریجی، و روزنه باز کردن در حصار این متون است. برای این که اگر به کوچه‌ها و پس‌کوچه‌ها نمی‌توان راه یافت، خیابانهای اصلی و چهارراهها را باید شناسایی کرد. این نزدیکی برای شناسایی کردن برخی مراکز و مکانیزم‌هاست، به نحوی که بعضی از ساختمانها و نظامات خاص این شعر را به گونه‌ای در معرض دید قرار دهد که بتوان به وسیلهٔ آن مضمون خود شعر را به آن باز داد تا برای یك خوانندهٔ معاصر ـ مخصوصاً اگر غربی باشد ـ نیز دارای معنا و مضمون و پیام گردد.

خواندن و مطالعه و بررسی غزل سعدی کاوش و کوشش مستمری است برای بازسازی چارچوب و مدل خاص شعر (بدون این که همهٔ این مطالب را در یك مبحث محدود کنیم و رأی قطعی صادر نمائیم)[۳]، به صورتی که این چارچوب امکان قرائت توأم با درك بدهد و هرچه بیشتر ممکن است باز گردانندهٔ محتوا و مضمون باشد و معنی و معانی، و منظور و مقصودهای خود شعر را نشان دهد و به خواننده القاء کند. علاوه بر آن باز کردن و واضح کردن زبان شعر و متن شاعرانه، نه‌تنها در جستجوی یك معنی، بلکه برای یافتن معناهایی است که ممکن است در بر داشته باشد.

این طی مسافت نه طولی و مستقیم است، و نه مقصد آن قطعی و نهایی، پیچ و خم دارد و ابعاد متعدد، تکه تکه است و مرحله مرحله، باید آهسته باشد و تدریجی و با احتیاط، با گوش فرا دادن به متن و گفتن آنچه که متن می گوید و با حوصله و تأنی مرزهای طرز فکر را همان گونه که در شعر بیان شده است شناسایی کردن و نشانه گذاری نمودن. به عبارت دیگر باید سعی کرد نظم موجود در متن را به وسیلهٔ یافتن و درنظر گرفتن آنچه در متن حاضر است و دیده میشود، و مستثنی کردن آنچه که حضور ندارد (که وجود تقدیری دارد)، تعیین حدود نمود.

رصد کردن متن به روش «ساخت گرایی»[۴] (با هدف و منظوری وسیعتر و شامل تر از ساخت گرایی) از یك جهت ما را وا می‌دارد که همیشه به متن نزدیك بوده و به آن توجه داشته باشیم، و از جهت دیگر به طرزی سازماندهی شده به متوجه شدن و دیدن بست‌ها و اتصالها و روابط عناصر مختلف کمك می کند، و همچنین اجازه می‌دهد که همیشه سطوح مختلف شعر از قبیل وزن، قافیه، بدیع لفظی، آوای کلمات و غیره، بعلاوهٔ لایه های گوناگون کلمه در متن شعری همه با هم درنظر مجسم باشند. در این پرسپکتیو یك مبحث در باره بعضی از معانی متن که بخواهد خطوط چارچوب فرهنگی شکل دهنده به این اشعار را ترسیم کند، اولین مرجع بررسی و نقطه شروع خود را در همان کلماتی می‌یابد که متن مرکب از آنها است. خواندن و از توخواندن ابیات با توجه به معناهایی که کلمات در بیت کسب می کنند، و اثراتی که هر کلمه از کلمات دیگر می گیرد، و درنظر گرفتن اتصالها و رباطهایی که کلمات در بین خود دارند، اجازه می‌دهد که رهنمودها و رهنمایی ها و راهنماهایی را در باره چارچوبهای فکری و بیانی که شعر بر آن بنا شده و بنیان یافته است ببینیم.

حضور یك کلمه و مقدار حضورش به ما می گوید که کمیت حضور دارای معنای خاصی است.[۵] جغرافیای معنی شناسی براساس حضور کلمات و بسامدی که آن کلمات دارند ساخته می شود. واژه هایی که حضور ندارند گفته نشده اند و در شعر جا ندارند. شعر بر پایه کلمات «حاضر» بنا شده است، و این کلمات هستند که معنی می‌دهند و محدوده‌ها را مشخص می کنند. «داده»های کمّی می توانند نقطه های شروع سودمند برای حرکت به سوی هدف ما باشند.



تا رفتنش ببینم و گفتنش بشنوم
از پای تا به سر همه سمع و بصر شدم

ازمیان واژه هایی که بسامد بیشتری در غزل سعدی دارند، بخش عمده را کلماتی تشکیل می‌دهند که مربوط به اعضای بدن انسان می باشند: دل، چشم، روی، سر، دست و غیره.[۶] این واژه ها مانند سایر عناصری که مخزن موضوعی و درون مایه‌ای شعر فارسی را تشکیل می دهند علاوه بر معنی لغوی خود کیفیات و صفاتی را نیز دارند که در طول سنت شعری کسب کرده اند، و همین کیفیات کسب شده هستند که جنبه‌های خاص کلمات و نقش و عملکرد و معانی متعدد آنان را به گونه‌ای معین می کنند که شکل دهنده به «توپوس[۷]»ها‌ی شعری باشند. گروه کلمات شعر سعدی کیفیات و صفات زیاد پیچیده و دیر هضم ندارند و موضوع غامض یا عجیبی را مطرح نمی کنند، همان عناصر و کاراکترهایی هستند که اغلب درسنت شعری به کار برده شده اند: روی، رخسار زیبای دلارام (که مانند ماه شب چهارده یا درخشنده همچون خورشید تابناك است)، چشم (چشم دلربای دلدار که دلدادگان را با تیر غمزه به اسارت می گیرد و به شیدایی می کشاند)، لب (لب شیرین یا قوت گون که جواب تلخ دارد) و...

سعدی در شعر زیاد پی‌گیر خصوصیات صوری نیست، در شعر او توصیف عناصر و پدیده ها محدودند و از حد لزوم برای بیان مقصود تجاوز نمی کنند، ابیات متعدد در وصف ابر قیرگون و دریای نیلگون یا برگریز خزان ندارد، کلمات غریب و سنگین و پرطمطراق نایابند، ایجاد و اختراع تم‌ها و موضوعات عجیب و استفاده از «توپوس»های بی سابقه وجود ندارد، حاصل این که هموار و زلالی بیان، یك خصوصیت شعر سعدی است که همه از آن سخن گفته اند.

در یك پرسپکتیو سیر تاریخی سنت شعر فارسی، سعدی نمایانگر نقطه عطفی است که از آن حرکت به سوی رها کردن تدریجی توصیف ویژگیهای بیرونی عناصر و اشیاء و پدیده‌ها (که از ویژگیهای شعر در قرون قبل از او بود) و به خدمت گرفتن همان عناصر برای بیان کیفیات درونی و عواطف و احساسات انسانی شروع می شود.[۸]

حضور مکرر تم‌ها و شکل بخشی‌ها در شعر سعدی با روانی و ایجاز مخصوص سبك او همراه می شود. این مطلب بخصوص در مورد کلمات مربوط به اعضای بدن به وضوح قابل رویت است، این واژه ها ابزار لغوی شاعر هستند که اغلب برای بیان تفکر خود از آنها استفاده می‌کند. هنگام خواندن غزلهای سعدی حضور مکرر این عناصر چنان محسوس و چشمگیر است که به نظر می رسد یك مرکزیت و توجه ویژه را به خود اختصاص داده اند. در هزار بیت از غزلیات سعدی ۶۹۰ بار واژه هایی آمده اند که مربوط به بدن انسان هستند، و از میان ۸۵ اسم که بسامد بیش از ۱۰ دارند بالاترین بسامدها به همین کلمات تعلق دارد، به عنوان مثال دل با بسامد ۱۲۵، سر ۱۰۳، روی، رخ، چهره، صورت ۹۷، چشم و دیده ۷۸، دست ۶۴، پای ۳۲، و این درحالی است که بیشترین بسامد مربوط به عناصر طبیعت خارج از انسان، به گل تعلق دارد که ۳۱ است و بعد از آن سرو که ۲۹ میباشد و آب که بسامد آن ۲۵ است.

چشم درشت سیاه رنگ، روی همچون قرص خورشید، دل لبریز از عشق یا مالامال از درد، دستهایی که برای نیاز یا یاری دراز می شوند، دیده در انتظار، لب‌های سخن گو، ... گویی مرکز و هستهٔ بیانی هستند که پیام شعری از آن حرکت می کند و باز می گردد و بار دیگر رهسپار می شود.

چشم بستی به زلف دلبند
هوشم بردی به چشم جادو

اما مرکزیتی چنین وسیع، پراکندگی و گستردگی هسته معنایی این واژه‌ها را نیز به همراه دارد. حضور این واژه‌ها در بیت، قابلیت وفق و آمادگی کسب معناها و خصوصیاتی را که قرینه ها و محیط بیت ایجاد می کنند، با خود می آورد، و بخاطر در بر گرفتن جنبه‌ها و ویژگیها و معانی چندگانه، هسته در سطح معنایی رقیق می‌شود. برای مثال اگر برای بیان مراد کلمات معدودی را برگزینیم، باید هستهٔ معنایی واژه را گسترش دهیم تا بتواند گنجایش پذیرش و استعداد ابراز معنی مقصود را داشته باشد. بدین گونه یك کلمه معانی و خصوصیات متعدد پیدا می کند و درحالی که

معنی خاصی دارد مفهوم و خصوصیات و پیام دیگری را نیز با خود حمل می نماید. به این ترتیب بازخوانی متن برای فرم دادن به هریك از این واژه‌ها، به منظور ترتیب دادن محتی که شامل واژه‌ها بوده، و معانی و مفاهیم آنان را شرح دهد، عملی است که همیشه ناقص و نافرجام می‌ماند و مراد را حاصل نمی کند، زیرا این کلمه‌ها در هر بیت معنی و ویژگی جدیدی پیدا می کنند و مشترك لفظی برای چندین مفهوم می شوند. و گاهی اوقات مفهوم برای یك خواننده غربی چنان مجمل می شود که شبه مصداقی را دربی دارد. به عنوان مثال واژهٔ «دل» با حضور مکرری که به وسیله آن خود را معرفی می کند به نظر می‌رسد که یك محتوای معنایی قوبی را در خود جمع کرده وتمرکز داده است، اما درواقع کوشش برای مشخص کردن ابعاد این واژه به صورتی که در هستهٔ معنایی خود همهٔ جنبه‌هایی را که بیانگر کلیه خصوصیات آن است، داشته باشد، تلاشی است که به نتیجهٔ قطعی و تنظیم شده نمی‌رسد. «دل» به تنهائی معنی کمی دارد و آنچه که به او معنا می‌دهد، محیطی است که در آن قرار گرفته، و کلماتی که او را احاطه کرده‌اند. از نظر زبانشناسی هرقدر یك کلمه از نظر معنی گستردگی و وسعت داشته باشد، عمق استحکام هستهٔ معنایی آن کمتر است

این مطلب با آنچه قبلاً درباره تغییرناپذیری و پایداری بعضی از کیفیات و ویژگیهای خاص این کلمات و عناصر گفته شد، در تضاد نیست. درواقع می‌توان مخزن جنبه‌ها و خصوصیات پایدار این عناصر را مانند یك ویژگی جذب شده در خود کلمه تصور کرد که به هرحال حتی اگر در بیت بیان نشده باشد نیز حضور و فعالیت دارد.[۹] از این مرکز خصوصیات و جنبه‌های پایدار کلمات، یك سیستم تغییر شکل (تغییر معنا) شعاعی به وجود می آید که شعاعها برای غنا گرفتن از حلقه کلماتی که در آن قرار دارند هر بار از مرکز حرکت کرده، و بازمی گردند و باردیگر همان تم را ادامه می‌دهند. درست مانند واریاسیون یك نغمه که همراه با تغییرات نوا همواره آن نت‌های اصلی را با خود دارند.

زبان تن در شعر سعدی، زبانی است که حالت وسیله ای دارد، و می‌تواند به استقبال غیر خود رفته و آن را جذب کند و معنی دهد. به وسیلهٔ این زبان معنی‌سازی و مضمون آفرینی می‌شود و حالات و عواطف و احساسات انسانی از طریق زبان بدن بیان می‌گردد. به عبارت دیگر نامملموس و گاه نامحسوس به وسیله ملموس و محسوس به عرصهٔ شرح و بیان می‌آید. در این زبان «دل» به معنای لغوی آن به عنوان ارگانی نهفته در سینه، وسیله‌ای می‌شود برای بیان: عشق و محبت و علاقه، نفرت و بیزاری، اندوه و حرمان، شوق و شعف، و بسیاری حالات دیگر. دست وسیله‌ای است برای گفتن توان و قدرت، زورآزمایی و اعمال زور، کمك و احسان، و به همین ترتیب اعضای دیگر و بیان حالات دیگر.

این زبان بیش از هر چیز حالت چند جنبه‌ای دارد. یعنی در همان حال که معنی اصلی خود را داراست، معانی دیگر را نیز همراه دارد.[۱۰] زبان تن در شعر سعدی دائماً در حال پیاده ساختن اجزای ساختمان یك محتوا و بنا کردن ساختمان محتوایی دیگر با همان مصالح و ابزار است. «بدن به عنوان پایه مبادله و معاوضه سمبلیك میان کدهای مختلف موجود، به‌تنهایی نه معنی می‌دهد و نه چیزی می گوید، او از زبان کدهای دیگر که در او جمع شده و وجود دارند سخن می گوید.»[۱۱]

به وسیلهٔ زبان تن که زبانی است سمبلیك (به هیچ‌وجه نمی‌خواهیم بگوئیم که سعدی شاعری سمبلیست‌است) و چند جنبه‌ای، دنیای شعری سعدی، دریك بیان قیاسی[۱۲] که در آن اعضاء و بخشهای بدن در همان حال که دارای معنای اصلی خودشان می‌باشند، خودرا به معانی و مفاهیم دیگر نیز وابسته و منسوب می کنند، شرح و بیان می‌یابد و تصویر می شود. سطوح متفاوت معنی‌دهی با هم و همزمان، به صورت موازی تصریح و واضح شده اند، بدون این که این عمل منجر به ازمیان رفتن یا کنار گذاردن معنی اصلی یك عنصر شود. برعکس یك تکیه و توجه بخصوص به جسمیت اعضای تن است که تاکید بر توان و ظرفیت معنای شمایلی دارد. وقتی که یك عنصر در مادیت خودش اظهار شد، و صریحاً و بدون ابهام در معرض دید قرار گرفت و هویتش مشخص گردید، آنگاه برای او امکان دارد که از طریق خودش به روش قیاسی چیز دیگری را اظهار و بیان نماید. شیئیت بخشی و جسمیت که محسوس و ملموس بودن را عرضه می‌نماید، حضور واقعی عنصر و نقش و عملکرد آن را دریك طرز تفکر قیاسی تضمین می کند.

اما این مادیت دادن و شیئیت بخشی، جدا کردن عنصر از حوزه و محیط و محل استقرار خودش را نیز دربی دارد:

سیم دل مسکینم در خاك درت گم شد
خاك سر هر کویی بیفایده می بیزم

جون دل از دست به در شد مثل کره توسن
نتوان باز گرفتن به همه شهر عنانش

برای بیان احساس شوریدگی و پریشانی و سرگشتگی عاشق، یا شدت سرکشی عشق و هوس، در اینجا دل از محیط اصلی خود جدا گردیده و به صورت شیئ مجسم شد، و تبدیل گشته است به نقره‌ای گمگشته که با بیختن خاك جستجو می شود، یا مسکینی که نقد خود را در کوی دلدار گم کرده است، و یا حتی به صورت اسبی سرکش ورام نشدنی مجسم می‌گردد. دل شیئ شده و شخصیت داده شده وسیله و واسطه‌ای می شود برای تصویر درد عشق، هر اشاره و کنایه به دل بعنوان یك عضو از بدن که از دید ناپدید است، معنایش در اینجا در این خلاصه می شود که خانهٔ مهر و سرای محبت و بستر دریای پرتلاطم احساس عشق است.

به همین ترتیب «روی» که بخشی از بدن و متصل بدان است، کرارا تشبیه و مقایسه شده است با کواکب آسمانی (خورشید، ماه و ستاره) که هریك وجود ظاهراً مستقل دارند، روی قیاس شده با نجم فلك یا گل، در شعر آثار عجیبی بر اشخاص و اجسام و اشیاء دارد: خورشید را بی فروغ می کند و سلطانی می شود که شمس را به افول وامی دارد، روی سفید ترکانه را به داغ حبش سیاه می کند، به سرو بی بر، میوه می‌دهد و آئینه را به سخن گویی وامی دارد:

خورشید اگر تو روی نپوشی فرو رود
گوید دو پادشاه نباشد به کشوری
□

من ندیدم براستی همه عمر
گر تو دیدی به سرو بر قمری
□

بر سرو قامت گل و بادام روی و چشم
نشنیده‌ام که سرو چنین آورد بری
□

روئی که روز روشن اگر برکشد نقاب
پرتو دهد چنان که شب تیره اختری
□

ترا در آینه دیدن جمال طلعت خویش
بیان کند که چه بودست ناشکیبا را

روی، غالباً نمایندهٔ شمایل معشوق است، و سخن گفتن از روی رخ و اشاره به صورت و چهره، معنی‌اش تمام شخص و شخصیت و زیبایی دلدار است. به جای «دوست را نادیدن» گفته می شود: «روی دوست نادیدن»:

سعدیا روی دوست نادیدن
به که دیدن میان اغیارش

این تمرکز توجه و دقت و التفات به «روی» با بسامد بالایی که واژه‌های تصویر کنندهٔ آن در غزل سعدی دارند به خوبی مشهود است. «روی» بخشی از بدن است که در غزل سعدی توجه و اهمیت زیادی به آن داده شده است. نقطه‌ای است که نظر دیده و دل به جانب آن است، و از «دیدهٔ دل» دور نمی شود.

در واژهٔ «لب» مستقیماً دومعنی حضور دارد، زیرا علاوه بر لب انسان به ساحل و کناره و کرانه دریا و رود نیز اشاره دارد، این کلمه گاه چنان در بیت آمده است که هر دو معنی را همزمان و به موازات هم درنظر مجسم می کند:

در آب دو دیده از تو غرقم
امید لب و کنار دارم
□□

یا شنیدی که در وجود آمد
آفتابی ز مادر و پدری

به قول ج. اسکات: «جهان را قیاسی اندیشیدن، آن را چون امتدادی دیدن است که در او عناصر در یك توالی بی انقطاع قرار دارند.»[۱۳] آنچه دربارهٔ تن آدمی در شعر سعدی گفته شد، در مورد سایر عناصر موجود در این اشعار نیز صادق است. عناصر جهان طبیعت که در قیاس با تن انسان هستند، اعضای بدن را گرفته و بازگو می‌کنند. برای اعضای بدن خروج اجزاء از محیط اصلی مرحلهٔ مادیت گرفتن و انفصال از حوزهٔ خود را طی می کند: دل، لب، روی و.... وجود مستقل می‌یابند، شیئ می شوند، تا جایی که گاهی شخصیت می گیرند.

برای عناصر طبیعت این طی مرحله به صورت تهاتری معکوس است. گل، بلبل، سرو، خاك، آب، آتش، موجوداتی محسوس و قابل درك در جهان طبیعت‌اند که هریك وجود مستقل دارند. برای اینکه آنان نیز مانند اعضاء بدن دربیان شعری شرکت کنند، حوزهٔ طبیعی خودرارها کرده و دردایرهٔ قرینه‌هائی قرار می گیرند که در آن دایره ضمن حفظ خصوصیت مادی خود، وسیله و ابزار بیان معناها و مفاهیم دیگر می شوند. حاصل این که در این ابیات عناصر طبیعت خارج از انسان در یك مرحله انسانی شدن قرار می گیرند تا بتوانند بیانگر عواطف و شمایل بشری باشند.

ای بلبل اگر نالی من با تو هم آوازم
تو عشق گلی داری من عشق گلندامی

□

صاحبدلی نماند در این فصل نوبهار
الاّ که عاشق گل و مجروح خار اوست

گل خوش رنگ و بو، خار خلنده، و بلبل آوازخوان، ارزش معنای طبیعی خود را از دست نمی‌دهند، بلکه برای ابراز معنی دیگری مورداستفاده قرار می گیرند. عناصر باغ آماده اند تا به صحنه آمده و نماینده شوند، و از طریق اوصاف خود شمایل و حالات و احساسات بشری را نمایش دهند. سرو، مجسم کنندهٔ قامتی موزون و دلربا، گل یادآور دلبر زیبارویی که خار بی مهری در دل می خلاند، بلبل را وی حکایت عاشقی که به آواز حزین می نالد، و... همه مجازها و استعاره‌ها و تشبیهات متعلق به سنت شعر فارسی در غزل سعدی به طرز و شکل مستقیم و متقارن و خاصی در ظرف وزن و قافیه ریخته شده اند که در آن مرجع هر اشاره و کنایه و استعاره در زلالی و شفافیت پیداست.

دیدم امروز بر زمین قمری
همچو سروی روان به رهگذری

آنچه بیش از هر چیز در به کارگیری این عناصر جلب نظر می کند، تداوم خصوصیت انسانی دادن به عناصر طبیعی است، و در این کار به نظر می‌رسد که توجه اصلی سعدی به طبیعت معطوف نیست، بلکه مقصد او استفاده از عناصر طبیعی برای بیان انسان و جوش و خروش‌های درونی اوست. این عناصر به کار می‌روند تا عمیقاً حالات و وضعیت انسانی شرح و توصیف شوند.

در به کارگیری عناصر طبیعی این تداوم مرکزیت خصوصیات انسانی را به وضوح می‌توان دید. آب و آتش و خاک و باد، بعضی بیشتر و برخی کمتر به وجود و عوالم احساسات بشری نزدیک می شوند، از میان این چهار عنصر، باد بیشتر حالت طبیعی خود را حفظ می‌کند و کمتر با جسم و روح انسان یکی می‌شود. پیکی است که پیام می برد و بوی یار می آورد، سبکرو و بی اعتنا چون خرامیدن دلدار است، گاه در سر نشان غرور می‌شود و زمانی به صورت توفان نشانهٔ شوریدگی.

بار دگر گر بسر کوی دوست
بگذری ای پیک نسیم صبا

□

گو رمقی بیش نماند از ضعیف
چند کند صورت بی‌جان بقا

□

ترا ببینم و خواهم که خاک پای تو باشم
مرا ببینی و چون باد بگذری که ندیدم

□

اینهمه طوفان به سرم میرود
از جگری همچو تنور ای صنم

□

ای به باد هوس درافتاده
بادت اندر سر است یا باده

خاک جسم انسان است که چند صباحی زندگی گرفته و باز به همان صورت که بود درخواهد آمد. بی‌بهاست آنگاه که در کوی و بازار است، و ارزش می‌یابد و عزیز می‌شود وقتی که دلدار بر آن قدم می نهد، اما زیباتر از همه خاک سعدی شیراز است که همیشه بوی عشق دارد.

بس مالکان باغ که دوران روزگار
کرد دست خاکشان گل دیوارهای باغ

□

بخت آئینه ندارم که در او مینگری
خاک بازار نیرزم که بر او میگذری

□

هر که نشنیدست روزی بوی عشق
گو به شیراز آی و خاک ما ببوی

آب و آتش اغلب باهم در یک بیت می آیند، آب در اکثر مواقع اشک است و آتش، آتش عشق و شعله اشتیاق و حرارتِ حسرت. عناصر به هیچ‌وجه خصوصیت فیزیکی خود را از دست نمی‌دهند، برعکس همان خصوصیات مادی اصلی آنهاست که وسیله بیان تموجات عاطفی می گردد.

از درون سوزناک و چشم تر
نیمه‌ای در آتشم نیمی در آب

آب و آتش، درد عشق و شرایط عاشق را حکایت می کنند. آب اثر خارجی و آتش راوی سوز درونی جان مشتعل است. تخالف و تزاحم این دو عنصر در طبیعت واضح و مشخص است، اما این ضدیت در حضور مشترک این دو خنثی می شود: آب که معمولاً آتش را خاموش می کند، در اینجا برعکس با آتش همگام می شود و باهم شرایطی را به وجود می آورند که تحقق آن در طبیعت امکان‌پذیر نیست. در این جا، آب آتش را خاموش نمی کند، بلکه با آه سوزان که نماینده آتش درون است همزبان می شود تا حکایت دل را بازگو کند.

امروز چه دانی تو که در آتش و آبم
چون خاک شوم باد به گوشت برساند

آوردن هر چهار عنصر با ماهیتهای متفاوت در یک بیت مانع از این نیست که همه خود را در شرایطی انسانی نشان دهند و برای نمایش حالتی بشری به صحنه آیند. این بیت اتحاد عناصر طبیعی و انسانی را نشان می‌دهد، و به دو عنصر خاک و باد اجازه می‌دهد که از زبان و آب و آتش سخن گویند و وضعیت آدمی را توصیف کنند.

عناصر طبیعت و اعضای بدن هر دو به یک روش در شرح و بیان و توصیف و تصویر شعری شرکت می کنند، دستهٔ اوّل به سوی تشابه به وضعیت انسانی سوق داده شده‌اند، و دستهٔ دوم به طرف مادهٔ غیرانسانی شدن و تغییرشکل یافتن و شئ شدن. اما هر دو گروه به خدمت گرفته شده اند تا حال آدمی و وضعیت و تلاطم‌های احساسی او را بیان کنند.

دل همچوسنگت ای دوست به آب چشم سعدی
عجب است اگر نگردد که بگردد آسیابی

دلی که سنگ آسیا شده و در اثر اشک چشم عاشق باید به گردش درآید، یعنی به رحم آید، درست مانند سنگ آسیا که به وسیله جریان آب می گردد، و اینگونه شاعر به چیزی که هرگز اتفاق نمی افتد طوری طعنه می زند که گوئی کاملا طبیعی است که سنگ آسیا به اشک چشم بگردد، و عادی است که دلی به چرخش و گردش درآید. قدرت تخیل بقدری زیاد است و نمایش قلبی که با جریان اشک چشم به گردش درآید چنان جلب نظر می کند و چشم را خیره می سازد که توجه به لباس استعاره و تشبیه در درجه دوم اهمیّت قرار می گیرد.

□□

گر نشد اشتیاق او غالب صبر و عقل من
این به چه زیردست گشت آن به چه پایمال شد

نه تنها اعضای بدن بعد غیرانسانی گرفته و به صورت اشیاء درآمده اند بلکه احساسات و عواطف و حالات روحی و استعدادهای مخصوص انسان، در ابیات سعدی در تصاویر زنده صورت واقعیت ملموس به خود گرفته اند، و عالم احساسات نیز قابل حس و لمس شده و تقریباً شیئیت یافته است. این حال در بسیاری از ابیات مشاهده می شود، به عنوان مثال به کار گرفتن اموری چون خرید و فروش وداد و ستد، و مواردی از این قبیل، برای بیان حالت و شرایطی کاملاً احساسی و عاطفی:

غم به تمنای تو بخریده ام
جان به تولای تو بفروخته

نهایت آمادگی عاشق برای عرضه کردن همهٔ وجود خویش و اهدای زندگی و هستی، در آرزوی دوست، به وسیلهٔ فروش جان و خریدن غم بیان می شود." در جای دیگر احساسات زندگی می گیرند، شخصیت می یابند و فاعل فعل می شوند:

عقل را با عشق زور پنجه نیست
احتمال از ناتوانی می کند

□

پیشم از این سلامتی بود و دلی و دانشی
عشق تو آتشی بزد پاک بسوخت خرمنم

ویرانی و شوریدگی در اثر عشق در اینجا با تخیلی نیرومند و قوی و به صورتی قابل رؤیت تصویر شده است؛ عشق آتش زنه ای است که خرمن دانش و عقل و دل و سلامت را به آتش می کشد.

عقل کهن بار جفا می کشد
دم به دم از عشق نو آموخته

شخصیت بخشی و انسانیت دادن به حد کمال می رسد، دو صفت که اشاره به دو سن متفاوت دارند علاوه بر آن که تأکید بر شخصیت گرفتن می نمایند و عقل را پیری سالخورده و عشق را نوجوانی نوآموز تصویر می کنند، به موازات آن کیفیت حال یک عاشق پیر و معشوقی جوان را نیز اظهار می نمایند.

شرح تموجات عاطفی در برخورد حالات و رفتارهایی که متباین یا متضاد به حساب می آیند پر جنب وجوش تر می شود، مانند مواردی که عقل و عشق در برابر هم قرار می گیرند:

تا عقل بود نگرفتم طریق عشق
جائی دلم برفت که حیران شود عقول

□

پایمردم عقل بود آنگه که عشقم دست داد
پشت دستی بر دهان عقل سودایی زدم

در یک طرف عقل قرار دارد و حکم می کند بر فکر کردن و سنجیدن و مآل اندیشی و نافع را از مضر و بد را از خوب تشخیص دادن و تصمیم بر اساس قاعده عقل و منطق گرفتن، که همین عقل در بعضی ابیات به معنی معتقد عمومی و روش مورد پسند عامه نیز آمده است، در سوی دیگر عشق است که صورت دیگری از بودن و رفتار را ایجاب می کند، و امر می کند به رها کردن هر فکر و عمل و اندیشهٔ دیگر. عشق به هیچ وجه نمی تواند خود را با یک تفکر معقول و با حساب و کتاب هماهنگ کند، با دیوانگی مقایسه و تشبیه شده است. جنون عشق یعنی در عقل و حساب و کتاب و قاعده و قانون را به روی خود بستن، و گشودن دروازهٔ رسم و رسوم خاص عاشقی و دلدادگی، اما مخالف با اندرزها و پیشنهادهای عقل.

تخالف بین این دو (که در غزلهایی که بیشتر جنبه عرفانی دارند به تفاوت راه برای رسیدن به حق تبدیل می شود) به وضوح قابل رؤیت است: همیشه حضور یکی مستلزم غیبت دیگری است. پیدایش عشق همیشه با شکست عقل همراه است. آمدن یکی و رفتن دیگری، یك وضعیت ثابت و ضرورتی غیر قابل اجتناب است.

فرمان عشق و عقل به یك جای نشنوند
غوغا بود دو پادشه اندر ولایتی
□

لاجرم عقل منهزم شد و صبر
که نبودند مرد میدانش

عشق که توام با رنج و درد است، نشانهٔ آزادگی روح و صفای قلب و صافی باطن، و قابلیت و شجاعت انسان و صفات والای او نیز هست. همین عشق است که انسان را از حیوان و مرد را از ناجوانمرد ممتاز می کند. دل بی درد و سر بی شور و آدم خالی از عشق از حد جانور نیز پائین تر است و مصداق اولئك کالانعام.

هر آدمی که بینی از سر عشق خالی
در پایه جماد است او جانور نباشد[15]

عشق ارزش و پختگی می دهد. از طریق رنج و درد عشق، جوهر حقیقی هر چیز و هویت واقعیت عریان می شود:

چون شبنم اوفتاده بدم پیش آفتاب
مهرم به جان رسید به عیوق بر شدم
گویند روی سرخ تو سعدی چه زرد کرد
اکسیر عشق در مسم آمیخت زر شدم
□

گرت چو من غم عشقی زمانه پیش آرد
دگر غم همه عالم به هیچ نشماری

در شعر یك دسته از ویژگیهای مربوط به عشق وجود دارند که به «امور کرتزه»[16] (AMORCORTESE) شبیه هستند: آزادگی، جوانمردی، فداکاری، وفای به عهد و... در «امور کرتزه» اروپایی این خصوصیات به طور منظم یك سرمشق رفتاری را ارائه می دهند اما در شعر سعدی این عناصر همراه با دیگر عناصر و در لا به لای سایر خصوصیات و آثار مربوط به عشق بیان شده، و این آثار و پدیده های مربوط به عشق چنان زنده و پرجنب و جوش اند که بر امور دیگر سایه افکن می شوند. به همین ترتیب حد فاصل عشق زمینی و عشق آسمانی را کمتر می توان به دقت معلوم کرد، می توان در یك بیت گفت که عشق از چه نوع است اما بلافاصله در بیت دیگر فکر دیگری القاء می شود. در مورد خود عشق و ماهیت آن نیز نمی توانیم به طور دقیق اظهار نظر کنیم، آنچه در ابیات می بینیم آثاری است که عشق ایجاد کرده است. حتی از کشته شمشیر عشق نمی توان پرسید چگونه است، او نیز نمی تواند بگوید در چه حال است، و اگر بخواهد بگوید کلامی برای بیان نمی یابد.

مپرس کشتهٔ شمشیر عشق را چونی
که هر که بیند بر او ببخشاید

از این جهت اغلب بر غیر قابل اجتناب بودن شرایطی که کاملاً جدا و بی ربط و ارتباط با هر گونه خواسته و میل انسان است تأکید می شود:

شیوهٔ عشق اختیار اهل ادب نیست
بل چو قضا آمد اختیار نماند

یك نوع دو پهلویی و یا شاید ابهام در معنی عشق نهفته است، اظهار درد و رنج از جانب عاشق (دردی که از هر دردی دردناکتر است). از یك سو نشان دهندهٔ این است که عشق سوز و رنج و غم حرمان به همراه دارد و عاشق را

■ عشق در غزل سعدی از نوع رمانتیك آلمانی نیست و به قهرمانی و شکست ناپذیری منتهی نمی شود. در غزل سعدی عشق در دنیایی قرار گرفته که در آن هر امری غایت و نهایت و سرنوشت خاص خود را دارد.

به خواری و گدائی در کوی معشوق وامی دارد، و از سوی دیگر اکسیر عشق مس وجود را زر می کند و قطرهٔ شبنم را به عیوق می رساند، و این معنی تا آنجا می رسد، که عشق نشان آدمیت و تنها انگیزه حیات می شود. اما عشق در غزل سعدی از نوع رمانتیك آسمانی نیست، و به قهرمانی و شکست ناپذیری و برتری طلبی و به جنگ سرنوشت رفتن منتهی نمی شود. در غزل سعدی عشق در دنیائی قرار گرفته است که در آن وضعیت و موقعیت هر چیز تعیین شده و هر امری غایت و نهایت و سرنوشت خاص خود را دارد.

چو خوش است بوی عشق از نفس نیازمندان
دل از انتظار خونین دهن از امید خندان

همهٔ جهان عاطفی براساس یك نظم ضروری منظم شده است: هر حالتی با احساسات مشخص شده و معلوم مطابقت می کند. برای هر وضعیتی رفتاری مقرر شده، و برای شرایط و موقعیتها رفتارها و روشهای مشابه تعیین گردیده است به عنوان مثال جور و جفا و سنگدلی حاصل ضروری رابطه با معشوق است، و همهٔ تاکید و پافشاری بر قبول و تحمّل جور و جفای معشوق است. صبر و انتظار وظیفه عاشق است که باید آن را بدون وقفه انجام دهد. روشی که برای این وضعیت پیشنهاد شده، انفعال و خود را در اختیار گذاشتن است.

بر جور و بی‌مرادی و درویشی و هلاك
آن را که صبر نیست محبت نه کار اوست

این ضرورت چنان مطلق میشود که ناخواسته با خود در تضاد قرار می گیرد. از یك سو تنها چاره برای تحمل درد عشق صبر است، و از سوی دیگر عشق حالتی است که صبر در آن محال است.

چاره صبر است و احتمال فراق
چون کفایت نمی‌کنند نظری
آنکه صبر از جمال او نتوان
به ضرورت جفای او ببریم

تصاویر رنج و درد و غم عشق فضای بزرگی را در ابیات اشغال می کنند و کلمات متعدد و اصطلاحات گوناگون را برای نمایاندن چهره خود به خدمت می گیرند، در حالی که تصویرهای شعف و شادی عشق و عاشقی که به‌ندرت دیده می‌شوند، ترد و شکننده‌اند و همچون نسیمی زودگذر در تابستان یا سرابی در بیابان بسرعت گذشته و محو گشته و به حسرتی سینه سوز بدل می‌شود.

گر آن مراد شبی در کنار ما باشد
زهی سعادت و دولت که یار ما باشد

باختیار قضای زمان بباید ساخت
که دایم آن نبود کاختیار ما باشد
□□

دوش در خوابم در آغوش آمدی
وین نپندارم که بینم جز بخواب

در یك چارچوب و حوزه ای چنین منظّم، اشخاصی نیز که در بیتها حضور دارند رفتار تعیین شده ای را ادامه می دهند و در فضای معینی حرکت می کنند که متعلق به آنهاست و تغییر و تحول را در آن راه نیست. موقعیت شخصیتها و عمل‌ها و عکس‌العمل‌هایشان تقریبا همیشه در یك حالت و صورت باقی می‌مانند. معشوق زیبا روی جور و جفا می‌کند و عهد و دل می‌شکند. عاشق شیدا فداکاری و تحمل می‌کند و باوفا باقی می‌ماند. بیش از آن که هویت و خصوصیت اشخاص ترسیم شوند، نقشی که برعهده دارند و اعمال و وظایفشان که در یك شبکهٔ ثابت ارتباطات بافته شده است پدیدار می گردند.

هویت و طبیعت اشخاص مبهم است.[17] همانطور که (و شاید سئوال بی‌جائی است) ماهیت آسمانی یا خاکی معشوق در پردهٔ ابهام می‌ماند، و همچنین «من» در شعری سعدی «شخصیت واقعی خود را کم نشان می‌دهد» و «از گوشت و استخوان ساخته نشده است»[18]، در عوض دربارهٔ رفتار و موقعیت این افراد (عاشق و معشوق) صراحت بسیار وجود دارد و موقعیت و وضعیت هر یك از طریق دیگری معلوم و مشخص می گردد. در اینجا یك طرح واضح دربارهٔ نقش و سهمی که به هر یك از طرفین تعلق دارد ظاهر می‌شود. این طرح بیش از هر چیز مخصوصاً می‌خواهد از طریق تباین دوگانه و تفاوت موقعیتها خود را نشان دهد.

خطوط شبکهٔ روابط حول محوری عمودی ترسیم شده اند. در این شبکه آنچه بیشتر اهمیت دارد، روابط بین شخصیت هایی است که در یك سطح قرار ندارند، یکی برفراز است و دیگری در نشیب، یکی در اوج قرار گرفته (که معشوق یا خداست) و دیگری در حضیض که عاشق است و اغلب (و نه همیشه) می تواند با شاعر یکی باشد. این شعرها که عمدتاً غزلهای عاشقانه هستند، توصیف کنندهٔ روابط بین عاشق و معشوق‌اند. معشوق چهرهٔ مطلوب و دلخواهی است که مقصد و هدف جهت گیری احساسات عاطفی عاشق می‌باشد. هویت معشوق در ابیات ترسیم نمی‌شود و مبهم و نامشخص باقی می‌ماند. آنچه که از رفتار و کردار وخلق و خوی او در ابیات نمایانده می شود، رفتار و سلوکی است که در برابر عاشق در پیش میگیرد، اما همین‌ها نیز کاملاً واضح نیستند، و شرح و تفصیل دربارهٔ اثرات رفتار معشوق است، معشوق رنج می‌دهد و دل می‌شکند اما توضیح داده نمی‌شود برای چه و چگونه، پیمان می‌شکند اما اشاره نمی‌شود به چه طریق، بیرحمی می کند و بد می‌گوید اما شرح داده نمی‌شود به چه صورت. روی هم رفته جز زیبائی وجفای معشوق همراه با خصوصیاتی که برای ربودن دل عاشق لازم است شرح دیگری از او به میان نمی‌آید. طبیعت معشوق از این جهت به نظر می‌رسد که زیاد مورد توجه شاعر نیست، پس از این که معشوق

برای دوست داشتن منظور شد، به تنهائی جز پرتوی را که عاشق بر وی می‌افکند نمایش نمی‌دهد، و سخن عاشق است که حدیث عشق را بیان می‌کند. به همان اندازه که نقش و نمایندگی عاشق بر جوهر و ذات و احساسات عمیق درونی او پایه دارد، معشوق نقشی کم‌رنگ و بی‌ضخامت است که فقط از بیرون نشان داده شده است. در این نقش از عوالم احساسی و جوششهای درونی او چیزی دیده نمی‌شود و نقشی رانمی‌توان خواند. معشوق با زیبایی روی و موزونی بالا و پیمان شکنی و سخت‌دلی، این فرصت را به وجود می‌آورد که عشق عاشق بیان شود و تصویر گردد. عشقی که موضوع حقیقی این اشعار است، و احساسهای عاشق و نیازهای او و طپش‌ها و سوز وگدازهای درونیش تم اصلی ابیات غزل راتشکیل می‌دهند. آنچه اهمیت دارد اینست که حال عاشق توصیف شود و صورت معشوق، درون محب گفته شود و بیرون محبوب. عشق در این اشعار یك احساس مشترك بین دو دوستدار که یکدیگر را دوست دارند و اندوه و نشاط یکدیگر را درك می‌کنند و در غم و شادی باهم‌اند، نیست. همهٔ تمامیت عشق در اندرون خالی شده عاشق و تنهائی اوست، صدایی است که پژواکی نمی‌یابد. جریان تند سیل یکطرفه‌ای است که سر به سنگ کوبان همواره از یك سو روان است.

آخر نه دل به دل رود انصاف من بده
چونست من بوصل تو مشتاق و تو ملول
نفسی تزول عاقبة‌الامر فی‌الهوی
یا منیتی و ذکرك فی‌النفس لایزول
مارا بجزتو در همه عالم عزیز نیست
گر رد کنی بضاعت مزجاه ور قبول

رابطهٔ میان عاشق و معشوق هرگز بریك سطح برابر قرار ندارد، موقعیت مشترك و کشش متقابل نیست، در اینجا سخن ازتفاوت سطح و موقعیت این دو است، نه حرکت دو جهته و جذبهٔ دو جانبه. عهد که نشانهٔ ارتباط دو طرفه، و به طور عادی رابطه‌ای دو جانبه و میثاقی است که بین دو نفر بسته می‌شود، در این ابیات به صورت منفی جلوه گر می‌شود و واقعیت حسرت باری می‌یابد. از عهد و پیمانی یاد می‌شود که شکسته و تمام شده و دگر وجود ندارد:

عهد بشکستی و من بر سر پیمان بودم
شاکر نعمت و پرورده احسان بودم
حریف عهد مودت شکست و من نشکستم
خلیل بیخ ارادت برید و من نبریدم

معشوق بر قله است و عاشق در قعر، فاصله این دو از ثری تا به ثریاست او امیر است و این رهی، او شهزاده است و این گدای، خاك پای او بودن و سر بر آستانش سودن افتخاریست که دست نمی‌دهد و حسرتی است که در دل میماند، این یکی جفا می‌کشد و وفا می‌کند، آن یکی جور می‌کند و دل می‌شکند، نیاز آوردن ازاین سو است، وروی برتافتن و ناز افزودن از آن سو. هر فرمانی از جانب معشوق مطاع است، و جان که متاعی است ناقابل، آماده تقدیم. همه چیز در ید قدرت اوست، و عاشق که همیشه آماده فدا شدن است گاه، با امیدی لرزان این تمنا را دارد که به تیغ بیزاری رانده نشود.

من از تو روی نپیچم گرم بیازاری
که خوش بود زعزیزان تحمل خواری
بهر سلاح که خون مرا بخواهی ریخت
حلال کردمت الا بـه تیغ بیزاری
گرم تو زهر دهی چون عسل بیاشامم
بشرط آنکه بـه دست رقیب نسپاری

فدا کردن خود برای معشوق و همه وجود را تقدیم کردن، یك قاعده و دستور از برای عاشق است. نحوهٔ رفتار معشوق در نهایت از نظر عاشق بی تفاوت است جفا و مهر او یکسان است وخواندن وراندنش برابر، معشوق تا معشوق است مهرش در دل عاشق است و هیچ جور و جفائی نمی‌تواند آن را بکاهد، اهمیت اصلی با چگونه بودن معشوق نیست، بودن معشوق مهم است.

من کم نمی‌کنم سر موئی زمهر دوست
گر می‌زند به هر بن مویم نشتری

□

مرا جفا و وفای تو پیش یکسانست
که هرچه دوست پسندد بجای دوست نکوست
هر آنچه بر سر آزادگان رود زیباست
علی‌الخصوص که از دست یار زیبا روست
چو گوی در همه عالم به جان بگردیدم
زدست عشقش و چوگان هنوز در پی گوست

وقتی که عشق پیش آمد جز معشوق چیز دیگری اهمیت ندارد، عاشق نه صاحب اختیاری است و نه صاحب چیزی دیگر، زندگی او در دست معشوق است که قدرت مطلقه دارد. او خود را از هر اختیاری و هر چیزی خالی کرده است تا در اختیار دوست قرار گیرد، تصمیم در مورد زنده ماندن یا مردن عاشق در دست معشوق است. در همین حال که معشوق صاحب اختیار حیات و مرگ است، گاه از او گله نیز می‌شود و در لابه‌لای تحسین و ستایش زیبائیش و تاکید بر برتری‌اش بالطافت و ظرافت مورد ملامت هم قرار می‌گیرد و عیبش نیز گوشزد می‌گردد و سنگدلی و بیرحمی‌اش به رخ کشیده می‌شود.

انصاف نباشد که من خسته مجروح
پروانهٔ او باشم و او شمع جماعت

□

هر چه در وصف تو گویند به نیکوئی هست
عیبت آن است که هر روز به طبعی دگری

با این وجود، شرایط تغییر نمی‌کند وصحنه از نو تکرار می‌شود، با همان شکل و شیوه و روش که قبلاً بود. و ازاین جهت شعر در یك مدار قمری قرار می‌گیرد که منازل آن مقدر شده‌اند، و این حرکت یکجهته به مقصدی منتهی نمی‌شود. شرایط عوض نمی‌شوند و فقط جای خود را تغییر می‌دهند: عشق، درد، امید، اشتیاق، ناامیدی، امیدی دیگر و حسرتی در پی آن، دلتنگی وصالی به فراق انجامیده، دورنمای و صالی دیگر وسرابی دیگر. چاره صبر است و طاقت، صبری که محال است و طاقتی که طاق شده.

عاشق، قصه گوی عشق خویش، «من»، و به هر نام دیگری که نامیده شود مرکز گفتار شعری است و شعر تصویر هیجانات روح و طپش‌های دل او، «او» بی‌آن که گفته شود، به عنوان یك نمونهٔ مطلوب و یك سرمشق رفتاری و اخلاقی معرفی شده است که باید اسوهٔ انسان باشد[19]. تصویر احساسات و عواطف و رنج‌ها و دردهای این «او» در قاب واقعیتی قرار گرفته که بر حسب ضرورت تنظیم شده و دگرگونی نمی‌پذیرد. «من» که مکررًا در ابیات تکرار میشود نقشی از نمایشنامه‌ای را به عهده دارد که روزگار و سرنوشت نوشته‌اند، هر تدبیری برای تغییر کلمه‌ای از این سناریو بی‌اثر می‌ماند، چرا که سرنوشت قدرت برتر است و صحنه پایانی نمایشنامه‌اش نادیده و انتهای داستانش ناشنیده، هر تلاشی در برابر او بیهوده است و هرکوششی بی‌نتیجه.

آهن افسرده می‌کوبد که جهد
با قضای آسمانی می‌کند

مضمون و معنای کلی ابیاتِ بسیار و مخصوصاً مقطع بسیاری از غزلها دعوت به ترك و صرفنظر است: ترك تدبیر، ترك مراد، ترك جان، و پذیرفتن ناتوانی در برابر ساختهٔ گردش روزگار. چون در یك سو تقدیر و سرنوشت قرار گرفته، و در سوی دیگر ناتوانی وضعف، بهترین چاره برای ادامهٔ حیات و از پای در نیامدن و تحمل رنج و کاهش درد، خود را در اختیار قضا گذاشتن است و تسلیم خواست خدا شدن:

سعدی قلم به سختی رفتست و نیك بختی
پس هر چه پیشت آید گردن بنه قضا را

□

سعدی چو اسیر عشق ماندی
تدبیر تو چیست ترك تدبیر

□

سعدی رضای دوست طلب کن نه حظِّ خویش
عبد آن کند که رای خداوندگار اوست

و این یك پرسپکتیو مشترك سنت فلسفی، اعتقادی، شعری و فرهنگی است، در شعر سعدی یك تاکید ویژه در مورد غیرممکن بودن تغییر واقعیت وجود دارد، برای نوع بشر محال است بتواند واقعیتی را تغییر دهد. «چون سرنوشت حاکم است سعدی در برابر قضای آسمانی جز یك راه مطلق چیز دیگری نمی‌بیند و آن رضا است[20]» صرفنظر و انقطاع در وجودی بیرون از خود واریز میگردد که با محیط بودن خویش استعداد جذب و تخفیف هر رنج و غمی را دارد. دردهای درونی در قالب کلمات ریخته میشوند و عقده‌های دل مکرر در مکرر خالی می‌گردند.

تموّجات عاطفی و استعدادهای ذاتی و روحی و حتی اعضای بدن وجود مستقل می‌یابند و هر یك به صورت موجودی مفرد در می‌آیند، و درصحنه‌ای برای گشودن عقده‌های دل و رهاسازی خویش، قابل محاوره می‌گردند و طرف صحبت می‌شوند. شانه از بار مسئولیت خالی می‌شود و به گردن دیگران می‌افتد: چشم که روی زیبا را دید، دل که گرفتار شد، هوس که غالب گشت، عقل که زور پنجه نداشت، اشك که راز درون را برملا کرد، عشق که ازعقل و صبر قوی تر بود و...

همهٔ اینها، چیزیست درونی و امری است داخلی که در درون و برای رسیدن به حالت و شرایطی کاملاً درونی و بی ارتباط با دیگران رخ می‌دهد. حتی به آنچه مورد آرزوست نیز (اگر چه به عنوان مراد بیان شده) ارزشی وسیله‌ای و کاربردی را نسبت می‌دهد:

چنانت دوست می‌دارم که وصلت دل نمی‌خواهد
کمال دوستی باشد مراد از دوست نگرفتن

این قالب عارفانه یا صوفیانه در شعر سعدی خروج از جهان خاکی و مادی رانتیجه نمی‌دهد. صرفنظر کردن و چشم پوشی و مراد نگرفتن به معنی رها کردن زندگی نیست، بر طریقه‌ای که ورای جهان خاکی باشد اصرار و پافشاری نمی‌شود.[21] البته به این معنی

در مواردی اشاره هست و موضوع ترك و عزلت در ابیاتی حضور دارد، اما توجه شاعر بیشتر برواقعیت امور و اشکال و زندگی بشر معطوف است. رنج یك روزی بشر است و لحظات لذت لحظه‌های نشاط‌آوری هستند که در هستی کوتاه خود در همین زندگی خاکی پیش می آیند. این لحظات اگر چه زودگذر و ناپایدارند، واقعیت دارند.

در باره شعر سعدی شاید بتوان گفت که شعری است که از حضور واقعیتها سخن می گوید، یاشعری است که همواره در «این» و«اکنون» سروده شده. اما اگرچه چنین است به هیچ وجه انکار حیات دیگری که ورای این زندگی است در شعر سعدی وجود ندارد، بر عکس آن واقعیتی که در ورای این زندگی قرار گرفته معنی بخش این حیات است.

فنای نفس و رهایی از غرایز و هوسهای خویش به معنی گذشتن از جهان ورها کردن آن و پرواز کردن از دنیا نیست، بلکه نزدیك شدن به جهان و مخلوط و آمیخته گردیدن و یکی شدن با آن است. قبول کردن رنجها و دردها و پذیرفتن دنیا به همین صورت که هست و خود را در مدار حرکت جهان قرار دادن، دراین اشعار حضور مکرر دارند. عروج عرفانی خلاف جهت حرکت جهان حرکت کردن یا گریختن از آن نیست، بلکه اعتماد به جهان هستی و موافقت با آن است.

به جهان خرم از آنم که جهان خرم از اوست
عاشقم بر همه عالم که همه عالم از اوست

اطمینان و اعتماد روشن تر از این نمی تواند بیان شود. جهان هستی و دنیایی که انسان در آن زندگی می کند در قبضهٔ قدرت خدا و هدایت اوست. هر فعلی و هر امری به او واگذار شده و تقدیر هرچیز در دست اوست. ایمان و عدالت ارزشهای مطلقی هستند که بر اساس اعتماد و اطمینانی بنیان گذاری شده اند که سرانجام به فلاح و نجات منتهی خواهد شد. از این استحکام یك خوش بینی در برابر امور جهان و سرانجام هرچیز مشتق میشود که تلخی ضرورت و سنگینی بار اندوه و شدت درد را می کاهد، و زندگی را به سوی اعتدال سوق می‌دهد. آرامشِ عمیقِ ایمان که اطمینان قلب می‌دهد و به زندگی معنی می‌بخشد، در برابر یاس بارقه امیدی می گذارد که انسان را برای رفتن به استقبال و قبول واقعیتهایی که در اختیارش نیست آماده می کند.

روزگار و تقدیر، می سازند و ویران می کنند و از آن ویرانه بنائی نو برپا می کنند، چرخ مرور برای هیچ کس و هیچ چیز درنگ نمی‌کند، هر مقاومتی در برابر آن درهم می‌شکند، بی‌تابی و بی‌قراری و اضطراب در قبال ناملایمات بیهوده است و جز رنج بیشتر و درد افزونتر حاصلی ندارد. باید با آنچه نصیب شده ساخت و از حیاتی که خدا هدیه کرده لذت برد[22]. این شعر خود را در بیان احساس‌های زندگی و شرح آثار تلاطمات عاطفی و روحیِ موجودیتی نشان می‌دهد که درنظام کلی عالم هستی واقع شده، در این نظام کلی همانگونه که رنج و الم حضور دارد نقاط مثبت و انگیزه‌های شعف نیز موجودند.

ضرورت موکد و مستحکم تقدیر در تنوع زندگی و گوناگونی حالات روحی تغییر شکل می‌دهد، و بیهودگیِ سرکشی در برابر گردش روزگار در ظرف شرح و بیانِ مکررِ آلام تخلیه میگردد، آلامی که نشانهٔ در واقعیتِ زندگی زیستن است.

به نظر می‌رسد که همان طرح سبك بیان و شیوه تشریح در سطح موضوعی نیز ظاهر می شود، طرحی یکنواخت که همواره یك محتوا را آزادانه و همزمان با تلفیق عناصر تکرار می کند. می توان تصوّر کرد، مثل این است که شعر براین طرح دایره مانند متحرك قرار گرفته است که در این طرح جوهریت هسته ای (چه از نظر محتوا و چه از نظر نحوهٔ بیان) در تغییر صورتهای شعاعی که به هستهٔ بیانی تنوع و گسترش می‌دهند توسعه می یابد، بدون دور شدن از این هسته به طوری که این هسته همیشه حاضر و قابل شناسایی باقی می‌ماند. همان طور که اختراع و ابتکار شعری در تغییر صورت عناصر معدود توسعه پیدا می کند به همان نحو تکیه و تاکید بر موضوع ضرورت پذیرش پیشامد همراه با شرح حرکات دل، و شور وهیجانات عاطفی، و زندگی و صور مختلف آن، بیان می گردد. ضرورت مطلق نظام الهی با زندگی خاکی که در شعر سعدی در شادی و درد حکایت شده است، همراه و قرین می گردد. آنچه امروز وجود دارد معلوم است که فردا نخواهد ماند، اما این بی‌بقائی ارزش لحظه حاضر را زایل نمی کند، آن گل که ساعتی دیگر خواهد پژمرد اکنون زیباست و طراوت رایحهٔ‌اش دل‌انگیز و لذت‌بخش، اگر چه خاری نیز در کنار خود داشته باشد.

حاصل، یك نظام شعری است که در سطح صوری آن تنوع صورت شعری هیچ گاه به یك سبك مشکل و پیچیده نمی‌رسد و نمی خواهد برسد، به همین ترتیب در سطح موضوعی بی‌اختیار بودن در برابر تقدیر به بی‌تفاوتی در برابر،دنیا یا رها کردن افسار هوس نمی‌انجامد. زمام صورت و محتوای شعر از دست سعدی بیرون نمی‌رود، ترازوئی چندین کفه‌ای در دست اوست که سطوح مختلف شعر را هماهنگ می کند. همان‌طور که در گذر از یك گوشهٔ دستگاه موسیقی به گوشهٔ دیگر اصل مایه تغییر نمی‌کند، در شعر سعدی تغییر مایه میان موضوع شعری و توسعه همان موضوع اصل درونمایه را عوض نمی کند، و تم اصلی در سطحی دیگربیان می‌شود، و در هر بیانی و درهر شکلی جوهر اصلی حفظ می‌شود. نهایت این که تصویری است که از یك هماهنگی که عناصر متفاوت و مختلف خارج را جذب کرده وبا ایجاد الفت میان ایشان، آنان را برای رسیدن به وحدتی برتر، از نو به هم پیوند می‌دهد.

اعتدال محتوا و ظرف، و الفت و هماهنگی عناصر شعر سعدی، به شعر انعطاف‌پذیری و نفوذ پذیری و تراوائی و انبساطی می‌دهد، که گاه بیتی رابه چندین صورت می‌توان خواند و معنی کرد، و یا معنی دلخواه را از آن فهمید. شعری است کاملا کلاسیك که در آن اصالت سنت به خوبی پدیدار است، اما برای این که چنین باشد به هیچ وجه اجتناب نمی‌کند از این که، آنقدر با واقعیت‌های زندگی نزدیك باشد که در فرصت‌ها و بحثهای مختلف بر زبان جاری گردد، و اگر نگوئیم که خواندن غزل سعدی شور و حال ایجاد می کند، بی‌انصافی کرده‌ایم. در میان ایرانیان شعر سعدی تقریبا یکی از امور روزمره است. با زبان یا گوش یا چشم، گاه وصف حالتی از زندگیست، گاه تسلی خاطر خویش، و گاه وسیله‌ای برای کاهش اندکی از اندوه دیگری، گوئی ابیات صورت همان حالتی را به خود می گیرند که در آن خوانده می‌شوند.

شاید برای این که بهتر بتوان غزلهای سعدی را خواند چیزی لازم است: جائی یا حالتی و احساسی که ابیات با آن در ارتباط قرار گیرند و غنا و استعداد خود رابهتر نشان دهند، کوه و دشت و درد و هوس را به صدا در آورند، و در این حالت، سادگی و سهل الوصولی ظاهری ابیات و یکنواختی طرحی که بر اساس آن ساخته شده‌اند، بدل می‌شود به آمادگی برای بیان حال خواننده، که می تواند خود را در ابیات پیدا کند، یا «سیم دل مسکین» را.

یادداشتها

۱ـ کافیست فقط به این یك بیت و معانی متعدد آن توجه شود تا مشکل کار یك محقق غربی درك گردد:

خُرّم تن آنکه چون روانش   از تن برود سخن روان است

۲ـ چون ترجمهٔ متن از زبانی به زبان دیگر، بازگو کردن فکریست، از فرهنگی به وسیلهٔ زبان و فرهنگی دیگر، ناچار در ترجمه تعبیر و تفسیر نیز وجود دارد. پرفسور جان ریرتو اسکارچیا در نوشته‌های خود درباره شعر فارسی اغلب به همین موضوع اشاره دارد، از جمله در Sapiente tradotto veggente in «In forma di parole» nuova serie, a II, n. 1, 1991, PP. 13-27.

۳ـ قصد این نیست که یك قالب قطعی و نهائی ترتیب داده، یا «اَنشاء بر سر اظهار نظر خود بگذاریم، میخواهیم نقطه یا نقاط شروعی را باز کرده و در صورت امکان آن را توسعه دهیم.

۴ـ structuralism

۵ـ رجوع شود به M Alinei, semantica e fonetica in Montale, in Quaderni di semantica, a. III, n. 1, giugno 1982, PP. 189-195;

D.S.Avalle, Tre saggi su Montale, Torino. Einaudi, 1970, PP. 40-41.

۶ـ می‌دانیم که بعضی از این کلمات مربوط به بدن درترکیب درمعنای دیگری استعمال شده‌اند، از قبیل به سر بردن، دست دادن و غیره.

۷ـ برای به دست آوردن یك فهرست و شرحی از این توپوس‌ها، رجوع شود به تاریخ ادبیات باوزانی، چاپ فلورانس ۱۹۶۸ ص ۱۴۵ تا ۱۷۹. و اخیرا ریکاردو زیپولی با نظراتی دیگر در این مورد، کتاب چاپ موسسه فرهنگی ایران ـ رم ۱۹۸۸.

۸ـ دربارهٔ سادگی و روانی زبان سعدی نسبت به شاعران قبل از او، رجوع شود به مقاله مهدی حمیدی در کتاب مقالاتی درباره زندگی وشعر سعدی، بکوشش منصور رستگار، شیراز ۱۳۵۷.

۹ـ رجوع شود به P. Zumthor, Essai de poetique medievale, paris, 1972

۱۰ـ رجوع شود به U. Galimberti, IL corpo Milano Feltrinelli, 1983 p.243 e p. 244.

۱۱ـ رجوع شود به J. Gil, Corpo, Enciclopedia Einaudi, vol III, Torino. 1978, PP. 1101 - 1102

۱۲ـ اسکات با اظهار چند نظر درباره سبك اتالوژی در اروپای قرون وسطی معتقد است که این سبك مخصوصاً در شعر فارسی قرون وسطی نیز یافت می‌شود.

J. Scott Meisami , Medieval persian court poetry, princeton University press, 1987, pp 30 - 39

۱۳ـ همان کتاب، ص ۳۲

۱۴ـ این مضمون را قبل از سعدی، نظامی در مثنوی خسرو وشیرین به کار برده است

نخستین بار گفتش کز کجائی   بگفت از دار ملك آشنائی
بگفت آنجا به صنعت درچه کوشند   بگفت انده خرند و جان فروشند

۱۵ـ لازم است تمام ابیات غزل خوانده شود.

۱۶ـ برای اطلاع درمورد شعر «امور کرتز» در قرون وسطای اروپائی رجوع شود به:

C.S.Lewis, The Allegory of love: A Study in Medieval Tradition, London, Oxford University press, 1936

۱۷ـ برای شرح معانی وخصوصیات هر یك از شخصیتها که در شعر حضور دارند رجوع شود به J. Scott Meisami, pp. 261-265

۱۸ـ همان ماخذ ص ۲۶۱.

۱۹ـ همان ماخذ

۲۰ـ C. - H. de Fouchecour, La reussite du genre: L oeuvre morale de Sadi, in Moralia, paris 1986, p. 341.

۲۱ـ باید یادآور شد که در غزل سعدی یك سیستم منظم فلسفی را نمی‌توان یافت و این به این معنا نیست که در غزل او فلسفه‌ای وجود ندارد، اما به خاطر ترتیب خاص غزل، یك نظام منظّم فلسفی را در آن نمی‌توان یافت. و باید توجه داشت که چون شاعر با زبان خاص غزل سخن می گوید، ممکن است در یك بیت چیزی را بیان کند که در نوع دیگری از شعر یا در نثر خلاف آنرا بگوید.

۲۲ـ خدا در این ابیات، آفریدگار است که جهان هستی را ایجاد کرده، منشأ است وعلت العلل، و سرانجام هرچیز، همانطور که در غزل شماره یك بیان شده است.





از مطبوعات دیگر...



نقش زمان و مکان در اجتهاد

● در گفتگو با حضرت آیت‌الله جنّاتی

توضیح:
○ مطلبی را که در پی خواهید خواند بخشی از گفتگویی است که عزیزان همکارمان در ماهنامهٔ گرامی «کیهان فرهنگی» با حضرت آیة‌الله جنّاتی انجام داده‌اند. نظر به این که این مصاحبه دربرگیرندهٔ مطالب با ارزش و تازه و قابل تأملی هست، ادبستان اقدام به درج آن کرده است.

□□□□

اشاره(ی کیهان فرهنگی)

ضرورت توجه به مقتضیات زمانی و مکانی در فقه، بیش از پیش آشکار شده است. با ظهور مسایل مستحدثه و ایجاد پرسشهای جدید و نمود برخی معضلات نظام حکومتی، بازنگری و ارزیابی مجدد متون فقهی بسیار لازم می‌نمایند. در گفتگوی این ماه «کیهان فرهنگی» به تفصیل به این موضوع پرداخته شد اما پس از رویت مطالب توسط استاد فرزانه، آیة‌الله جناتی، تنها برخی موارد مطروحه که صورت تخصصی و تفصیلی نداشت، از نظرتان می‌گذرد.

□ با تشکر از شما برای شرکت در این گفتگو، خواهشمندیم سوابق تحصیلی خود را به اجمال بیان فرمایید.

■ آیت‌الله جناتی: بنده در سال ۱۳۱۲ هجری شمسی دریکی از روستاهای شاهرود به نام تاش به دنیا آمدم، در سن ۶ سالگی به اشارهٔ پدر به فراگیری قرآن مجید و ادبیات فارسی پرداختم و سپس در سن ۱۱ سالگی وارد مدرسهٔ علمیه شاهرود شدم و طی ۲ سال موفق به اتمام مقدمات و مقداری از سطح گردیدم و حدود ۱۸ سال داشتم که سطوح عالیه فقه و اصول و منظومه حکیم سبزواری را در شاهرود نزد اساتید و آیات مرحوم آقای شیخ آقا بزرگ اشرفی و مرحوم آقای شیخ علی توحیدی و مرحوم آقای شیخ بهاءالدین علمی (طاب ثراه) به پایان بردم و برای ادامه تحصیل و جهت تکمیل بحثهای خارج به نجف اشرف مهاجرت کردم بیش از ۲۵ سال اقامت ممتد در آن دیار داشتم که ۱۵ سال آن صرف استفاده از محضر اساتید معروف نجف، آیات عظام مرحوم آقا شیخ حسین حلی و مرحوم سید محمود حسینی شاهرودی و سید محسن طباطبائی حکیم و سید عبدالهادی شیرازی و میرزامحمدباقر زنجانی و حاج ابوالقاسم خوئی شده و در ضمن تحصیل علاوه بر تألیفات علمی مدت ۱۵ سال در «جامعة‌النجف» و «مدرسه آیت‌الله یزدی» دروس سطح، لمعه و رسائل را تدریس می‌کردم و بعد از فراغت از تحصیل، سطح عالی کفایه و مکاسب و در سالهای اخیر خارج اصول را در مدرسه آخوند خراسانی تدریس می‌کردم و عوامل یاد شده نتیجه‌اش این شد که به اخذ درجهٔ عالیه اجتهاد از مرحوم آیت‌الله العظمی شاهرودی نایل شدم. پیش از صادر شدن اجازه از او خواستم که سئوالاتی را از ابعاد مختلف برایم مطرح کنند که به آنها پاسخ دهم، ایشان در ابتدا نپذیرفتند و فرمودند من شما را کاملا می‌شناسم و نیازی به سئوال نیست و این بدان جهت بود که در تنظیم حاشیهٔ عروه و حاشیه توضیح‌المسایل و مناسك حج عربی و فارسی مساعد ایشان بودم.

بعلاوه حدود ۴۰۰۰ صفحه از بحثهای خارج فقه و اصول را نوشته بودم که بیشتر آنها چاپ شد، همانگونه که بحثهای سایر اساتید را نیز نوشته بودم. در هر حال با اصرار من پنج سئوال ایشان مطرح کردند که کتباً و شفاهاً به آنها پاسخ دادم و مورد پذیرش ایشان قرار گرفت و بعضی از پرسشها و پاسخها بصورت کتاب چاپ شده که یکی از آنها «مفاد قاعده الزام» بود و در نتیجه اجازه اجتهاد بسیار جالبی را که مضمون آن بی‌نظیر یا کم نظیر بود برای من صادر فرمودند که در زمان حیات خودشان در سال ۱۳۹۱ هـ. ق حدود ۲۱ سال قبل در مقدمهٔ جلد پنجم «کتاب الحج» در چاپ اول و در مقدمهٔ جلد اول در چاپ دوم درج گردید.

در هر حال، بعد از پیروزی انقلاب شکوهمند اسلامی ایران به کشور مراجعت نمودم و در شهر مقدس قم اقامت گزیدم و هم اکنون به تدریس خارج فقه و خارج اصول به گونهٔ متداول در حوزه‌ها و نیز فقه تطبیقی یعنی فقه مذاهب اسلامی و اصول تطبیقی یعنی اصول مذاهب اسلامی اشتغال دارم و شاید من تنها کسی فعلا در قم باشم که فقه تطبیقی و اصول تطبیقی را تدریس می‌کنم.

□ آیا از محضر آیات عظام مرحوم بروجردی و امام خمینی(ره) در قم هم کسب فیض کرده‌اید؟

■ پیش از آنکه به نجف اشرف مشرف شوم، مدت کوتاهی در قم از محضر امام خمینی(ره) و آیت‌الله بروجردی کسب فیض کردم. زمانی که امام قدس‌سره به نجف اشرف آمدند، گرچه من فارغ‌التحصیل شده بودم و تنها مشغول به تدریس و تألیف بودم ولی نوعاً شبهای پنجشنبه و جمعه خدمتشان می‌رفتم و استفتائاتی را که برخی از دوستان ایرانی توسط این جانب برای ایشان می‌فرستادند به عرض می‌رساندم و پاسخ دریافت می‌داشتم و از این طریق استفاده‌های علمی زیادی بردم چون بعضی از آن مسایل به صورت علمی مطرح می‌شد.

□ ممکن است یکی از مسایل را برای نمونه بیان کنید؟

■ یکی از مسایلی که در فقه ما مطرح می‌شود، مسألهٔ «نذر» است، بحث در این است رجحانی که در متعلق آن شرط است، رجحان حین نذر است یا رجحان حین عمل؟ بینشی بر این اعتقاد است که حین نذر باید متعلق رجحان داشته باشد، بینش دیگر بر این اعتقاد است که حین عمل باید رجحان داشته باشد.

مرحوم صاحب جواهر و مرحوم آقا سید محمد کاظم یزدی صاحب «عروة الوثقی» نظرشان این است که همان حین نذر باید متعلق آن رجحان داشته باشد و لذا معروف است که مرحوم صاحب جواهر چون سعی و کوشش بر این داشت که کتاب جواهر را تکمیل کند هر سال نذر می کرد که روز عرفه برای زیارت در کربلا باشد، که با وجود چنین نذری مانع شرعی از وجوب حج پدید می آید. و مانع شرعی بنظر آنان همانند مانع عقلی بوده است، خلاصه با چنین نذری به نظر آنان استطاعت شرعی هیچگاه برای نذر کننده تحقق پیدا نمی کرد.

گروهی از فقیهان از این نظریه پیروی نموده اند ولی استاد کل مرحوم میرزای نائینی نظریهٔ دیگری داشت، ایشان بر این اعتقاد بود، رجحانی که در متعلق نذر معتبر است، رجحان حین نذر نیست بلکه حین عمل باید رجحان داشته باشد. بیشتر شاگردان او طرفدار این نظریه شدند و بدین جهت فتوا داده اند اگر استطاعت بعد از نذر حاصل شود باید حج را مقدم داشت چون مزاحمت نذر با واجب باعث انحلال آن می شود، بدلیل مرجوع شدن آن در این هنگام.

سئوالی را که یکی از مقلدین امام راحل در نامه مطرح نموده بود این بود که من نذر کردم که به زیارت امام رضا(ع) در روز عرفه بروم و بعد مستطیع شدم آیا نذر را باید مقدم بدارم یا حج را؟

این مسأله بگونه علمی مطرح شد و طبق نظر صاحب جواهر باید نذر را بر حج مقدم بدارد و به خراسان برود و طبق نظریه مرحوم نائینی باید حج را بر نذر مقدم بدارد و به حج برود، چون نذر حین عمل مزاحمت با واجب دارد و بدین جهت کشف می شود که از اول امر نذرش منعقد نشده چون در واقع متعلق آن دارای شرطی که رجحان حین عمل باشد، نبوده است.

این نظریه مرحوم نائینی بود. بر طبق این نظریه فقط استطاعت در بین است و نذر اصلاً در بین نیست. همانگونه که نظر صاحب جواهر تنها نذر در بین است و استطاعت شرعی که موضوع وجوب حج است در بین نمی باشد.

نظر مرحوم امام این بود که هم استطاعت شرعی که موضوع وجوب برای حج است در بین وجود دارد و هم نذر و می فرمود باید قانون باب تزاحم جاری شود و اهم و مهم گردد و می فرمودند ما که می گوییم حج مقدم بر نذر است از باب اهمیت آن بر نذر است نه از بابت اینکه نذر در میان نیست.

و من برای اینکه بیشتر از بیانات ایشان استفاده کنم طرف نظریه مرحوم آقای نائینی را گرفتم و در ضمن بیان دلیل بر تایید نظریه وی گفتم استادالکل چنین می گویند.

تا گفتم استادالکل چنین می گوید، امام کمی عصبانی شدند و فرمودند: انسان نباید در مبحث علمی حتی به استادش حسن ظن زیاد داشته باشد و باید این احتمال را بدهد که او هم ممکن است در مطلب خطا کرده باشد و اینگونه نباشد که هرچه استاد گفت شاگرد هم بپذیرد و ایشان گفتند: هیچوقت نباید اهل بحث در بحثهای نظری تحت تاثیر شخصیت قرار گیرد بلکه باید تمام توجهش به مطلب باشد.

در آن هنگام ایشان فرمود هم موضوع نذر در فرض مساله متحقق است و هم موضوع وجوب حج، اما اینکه



موضوع نذر محقق است بدین جهت است رجحانی که در متعلق نذر معتبر است رجحانِ فی حد نفسه است نه رجحان نسبت به همه چیزهایی که با آن مزاحمت دارد و متعلق نذر در محل فرض که زیارت امام حسین علیه السلام و یا امام رضا علیه السلام بعد از پیدایش استطاعت برای نذر کننده رجحانی فی حد نفسه دارد، و اما اینکه موضوع وجوب حج که استطاعت شرعی باشد نیز محقق است زیرا مستطیع کسی است که هزینه سفر را در رفت و برگشت داشته باشد و فرض این است که او دارد و اما اینکه مزاحم با واجب دیگر نباشد از شرایط وجوب حج نیست. بر این اساس فرمودند نه نظریه صاحب جواهر که می گوید بگونه مطلق نذر مقدم است درست است و نه نظریه مرحوم نائینی که می گوید بگونه مطلق حج مقدم است و فرمودند اگر میرزای نائینی زنده بود به ایشان می گفتم آقا مقصود شما از اینکه می فرمایید نذر زیارت امام حسین علیه السلام در روز عرفه بعد از پیدایش استطاعت رجحان ندارد، چیست. خلاصه نظر امام این بود که نذر و موضوع وجوب حج هر دو در صحنه وجود دارند و این نظریه برخلاف نظریه صاحب جواهر بود که می گفت فقط در صحنه نذر هست و لاغیر و نیز بر خلاف نظریه مرحوم نائینی بود که می گفت استطاعت در صحنه هست و نذر در صحنه نیست. امام در این زمینه فرمود چون مکلف نمی تواند مطابق هر دو عمل نماید به مقتضای قانون تزاحم عمل می کند. قانون باب تزاحم این است که اگر دوتا واجب تزاحم کردند و مکلف توانایی بر انجام هر دو را نداشت که به جا آورد باید اهم و مهم بکند. اگر اهم معلوم شد که اهم مقدم می شود و اگر معلوم نشد او مخیر است بین انجام هر کدام که بخواهد. نظر امام این بود که حج از باب اهمیت مقدم می شود. مرحوم نائینی هم اگر چه حج را مقدم می داشت ولی از باب اینکه تنها حج در صحنه هست ولاغیر. اما امام که می گوید حج مقدم است از باب اهمیت آن بر نذر است نه اینکه نذر در صحنه نیست. نذر هست و حج هم هست هر دو واجب است ولی چون مکلف قدرت ندارد هر دو را بجا بیاورد باید اهم را که حج است بجا بیاورد.

بنابر نظریه امام، گفتن به اینکه حج مقدم بر نذر است درست است و اما بنا بر نظریه نائینی تعبیر به تقدیم حج ناتمام است بلکه باید گفت مستعین تقدم حج است. همانگونه که بنا بنظر صاحب جواهر باید گفت عمل به نذر متعین است.

□ لطفاً به آثار و تألیفات خود هم اشاره‌ای داشته باشید؟

■ تألیفات بنده در دو بخش قرار دارد بخش اول آنها در نجف اشرف بوده و عبارتند از:

۱ـ کتاب تقریرات حج که اولین تألیف است که ۵ جلد است در ۲۵۰۰ صفحه و تقریبا حدود ۳۴ سال قبل در نجف اشرف چاپ شده که به منزله پایان نامهٔ من است.

۲ـ کتاب الیهود قدیماً و حدیثاً، این کتاب را ایام جنگ ۶ روزه اعراب و اسرائیل زمانی که جمال‌عبدالناصر رئیس جمهور مصر بود، تألیف نمودم، بجاست نکته جالبی را در اینجا بیان کنم. در مقدمه این کتاب چون مقایسه‌ای کردم بین‌نظام سیاسی اسلام با نظام سیاسی غرب و شرق و کلمهٔ سیاست زیاد بکار گرفته شده بعضی از دارندگان نظر کوتاه و دید محدود بعنوان یك نقطه ضعف مهم رفتند نزد یکی از اساتیدم و گفتند فلانی وارد سیاست شده و او را دریابید و آن آقا نیز مرا خواست و با اوقات تلخی فرمودند: «چرا وارد سیاست شدی؟» و افرادی که در آن مجلس نشسته بودند اوقات تلخی وی را بعنوان دعوای پدر با پسر تلقی کردند. من در پاسخ به ایشان گفتم: «آقا مطلب تازه ای را در این کتاب نگفتم هر چه را در آن نوشتم از راه قرآن و احادیث پیامبر اسلام می باشد. در قرآن و احادیث درباره یهود مطالب زیادی وارد شده و از آنها زیاد نکوهش شده است.» این کتاب به فارسی هم ترجمه شده و به نام یهود در گذشته و حال در ایران چاپ شده است.

۳ـ طهارة الکتابی فی فتوی السید الحکیم، این کتاب را در تأئید نظریه آیة‌الله حکیم قدس سره که قایل به طهارت ذاتی اهل کتاب شد تنظیم و تألیف نمودم.

آقای حکیم سالهای طولانی عقیده اش این بود که اینها نجاست ذاتی دارند و در کتاب «مستمسك» خود نیز ثابت کرده بود این مطلب را ولی حدود یك سال قبل از فوتش ایشان از نظریه خود عدول کرد و گفت: «الکتابی طاهر ذاتاً» کتابی ذاتاً طاهر است یعنی اهل کتاب (یهود، نصارا، مجوس)، بعد از صدور این فتوا در نجف سر و صدای عجیبی بپاشد، بنده در چنین وقتی کتاب یاد شده را به بعنوان تأیید ایشان چاپ نمودم.

۴ـ الاسلام اقتصادیاً و اجتماعیاً که دوبار به فارسی ترجمه شده است.

۵ـ المساجد و احکامها فی التشریع الاسلامی ۶ـ الاخلاق ۷ـ مفاد قاعدة الالزام ۸ـ النفحات العلمیة فی اصول فقه الامامیة ۹ـ توضیح الاصول ۱۰ـ قاعده تجاوز ۱۱ ـ قاعده فراغ ۱۲ ـ قاعده صحت ۱۳ ـ زندگانی پیامبر(ص) ۱۴ ـ قرآن معجزه جاویدان ۱۵ ـ بحثهایی از اسلام ۱۶ ـ دررو اجزاء فی مبحث الاجزاء ۱۷ ـ مقدمه بر بعض کتب ۱۸ ـ حاشیه بر عروة الوثقی.

و اما در قم عبارتند از:

۱ ـ علوم قرآن ۲ ـ علوم حدیث ۳ ـ دروس فی فقه المقارن ۴ ـ منابع اجتهاد از دیدگاه مذاهب اسلامی ۵ـ ادوار اجتهاد از دیدگاه مذاهب اسلامی ۶ـ ادوار فقه ۷ ـ ادوار کیفیت بیان فقه ۸ـ احکام شهید ۹ ـ غناء و موسیقی از دیدگاه فقه اجتهادی ۱۰ ـ فن و هنر از دیدگاه فقه اجتهادی ۱۱ ـ حجاب از دیدگاه فقه اجتهادی و سیر تاریخی آن ۱۲ ـ تئوری و طهارت ذاتی مطلق انسان ۱۳ ـ هزار پرسش و پاسخ در باره اصول دین ۱۴ ـ سیر تاریخی قانون نقش زمان و مکان در اجتهاد ۱۵ ـ اجتهاد مطلوب در حکومت اسلامی.

□ استاد با توجه به این که این بحث را اساتید اهل فن و دانشجویان و دانش پژوهان می‌خوانند



لطف بفرمایید و قدری مختصر بفرمایید که طرح مساله «زمان و مکان» و تأثیر آن در احکام فقهی آیا سابقه تاریخی هم دارد یا نه؟

■ من اخیرا این مساله را بگونه‌ای کامل از زمان صحابه تا زمان کنونی بررسی کردم، دیدم نقش زمان و مکان در اجتهاد بعنوان قانون تحول اجتهاد به تغییر زمان و مکان و احوال در منابع محققان اسلامی مطرح و حتی در زمان صحابه نیز این قانون حاکم بود.

ولی کلام امام راحل (نقش زمان و مکان در اجتهاد) با آن قانون تحول اجتهاد تفاوتی دارد. زیرا امام خمینی(ره) براساس منابع برای زمان و مکان نقش قایل است نه براساس رای و تفکر شخصی و مصلحت اندیشی و دیگر آنکه امام برای زمان و مکان در مشخص کردن ملاکات و عناوین احکام و ویژگیهای موضوعات در بستر زمان نقش قایل است نه در استنباط حکم شرعی و ما تفاوت بین کلام امام راحل و بین قانون تحول اجتهاد را به تحول و تغییر زمان و مکان و احوال در ضمن مقاله‌ای مطرح نموده و درصدد چاپ آن هستیم.

درهرحال با این شیوه جدید اجتهادی که امام بوجود آورد، اگر بخواهیم با این شیوه اجتهاد را در منابع و مایه‌های اصلی استنباط بکار گیریم باور کنید که هیچ پدیده ای نیست که بدون پاسخ بماند. و الان این خلاءها، نارسائیها، مشکلات و معضلاتی را که می‌بینیم بنظر من بدین جهت است که اجتهاد با این شیوه در مایه‌های اصلی استنباط بکار گرفته نشده است. جمود بر ظاهر نصوص شده، ابعاد قضایا بررسی نشده، و تغییراتی که برای موضوعات، برونی یا درونی در بستر زمان پدید آمده مورد توجه قرار نگرفته و تحولاتی که در طول زمان برای ملاکات احکام و عناوین آنها پدید آمده درنظر قرار داده نشده است. حکمی بر عنوان یا ملاکی یا موضوعی قرار داده شده ما حکم را می گیریم ولی روی آن عنوان و یا ملاك و یا موضوع در بستر زمان حساب نمی‌کنیم که آن عنوان و یا ملاك و یا موضوع و یا ویژگیهای آن در طول زمان از میان رفته است یا نرفته است.

خلاصه بنظر من در مقام استنباط باید ابعاد قضایا و ملاکات احکام و ویژگیهای موضوعات و تغییرات بیرونی و درونی آنها باید بگونه کامل مورد توجه باشد. باعث خوشوقتی است بعد از تأسیس حکومت اسلامی در ایران مراجع بزرگ اجتهاد را با شیوه جدید در مایه‌های اصلی استنباط بکار گرفته و می گیرند.

□ آیا از قانون تحول اجتهاد (به تغییر زمان و مکان) سوءاستفاده‌ای هم در طول تاریخ شده است یا خیر؟

■ در مورد قانون تحول اجتهاد به تحول زمان و مکان و نیاز جامعه، فقها و مجتهدان جامعه اسلامی دارای دیدگاههای مختلفی هستند که مورد بررسی من قرار گرفته و آماده چاپ است و فعلا بیان آنها از حوصله مجله خارج است، ولی نظر خود را در این باره بیان می کنم.

پیش از پرداختن به آن لازم می‌دانم مطلبی را که با آن مرتبط است بگونه گذرا و اشاره‌وار بیان کنم و آن اینکه از هنگامی که مفاهیم تطور و تغییر شرایط زمان و مکان و عرف عادت در جامعه اسلامی بعد از رحلت رسول خدا(ص) رونق یافت، یك دید نادرست و غیرصحیح که عبارت از خاضع ساختن هویت و حقیقت احکام اسلامی در برابر تحولات اجتماعی و شرایط زمان و مکان و عرف و عادت ـ به بهانه اینکه اسلام دینی است مطابق با مقتضیات زمان و شرایط اوضاع و احوال و عرف و عادات ـ در میان برخی از مسلمانان بوجود آمد. بخصوص از قرن نوزدهم میلادی که مطلب به عنوان قانون تحول و تغییر احکام به تحول و تغییر زمان اشاعه پیدا نمود.

صاحبان دید تحول اجتهاد به تحول شرایط زمان گفتند: اسلام دارای نرمش است و در همه ابعاد زندگی انعطاف پذیر است و باید با تحول و تغییر اوضاع و احوال اقتصادی و سیاسی و اجتماعی احکام آن نیز در برابر رویدادها و مظاهر زندگی در ابعاد گوناگون تحول و تغییر یابد.

درحالیکه اسلام باید میزان و معیار برای رویدادها و پدیده های زمان قرار گیرد و آنها در برابر اسلام خاضع شوند، ولی با این وصف دارندگان این دید براین بینش اند که باید سلیقه و روح حاکم برزمان حاکم قرار گیرد و احکام الهی در برابر آنها خاضع شود. در حقیقت این کار عبارت از آراستن اسلام است با آنچه که از اسلام نیست.

در هرحال طرفداران این دید کورکورانه مفاهیم اصیل و تمدن اسلامی را به کنار گذاشته مفاهیم و تمدن غرب را بگونه کامل و بدون قید و شرط پذیرفتند.

و هنگامی که از طرف آگاهان به مبانی شریعت و اهداف آن مورد اعتراض قرار می گرفتند بدون فکر و تامل پاسخ می‌دادند که ما را می‌خواهید به عقب برگردانید، درحالیکه اسلام دارای نرمش و انعطاف پذیر است. و با تطور زندگی و مظاهر نوین آن بگونه کامل سازگاری دارد.

این دیدگاه برپایه این قانون (تغییر احکام اسلامی به تغییر شرایط زمان و مکان) اموری را که بگونه مسلم بر خلاف موازین شرعی است مانند بانکهای ربوی و شرکتهای غیرشرعی و آمیزش و اختلاط زن و مرد را بدون رعایت موازین اسلامی و... توجیه می کند و با مسایل حقوقی، کیفری و جزائی بدلیل عدم توافق آنها با زمان بگونه کامل و بدون قید و شرط مخالفت می‌ورزد. استعمار از این راه فرصتی بدست آورد و بزرگترین ضربه را بر پیکر فقه اسلامی وارد ساخت و حتی برخی از آنها براثر تبلیغات کافران آنچنان تحت تاثیر قرار گرفتند که هرگاه احکام شرعی برای آنها بیان می شد می گفتند آنها برای مردم زمان صدر اسلام که زمان خاصی بود تشریع شده است نه برای زمان ما و اسلام می گوید باید انسانها همگام با عصر خود باشند.

حقیقت و واقع امر این است که اسلام از قاعده تحول احکام به مقتضای زمان به آن معنایی که می گویند مبرا و برکنار است، زیرا اسلام هیچ ارزشی فی حد نفسه برای اوضاع و احوال و زمان و مکان و عرف و عادت در صورتی که تحول و تغییر در آنها باعث تحول و تغییر در عناوین و ملاکات احکام و موضوعات یا ویژگیهای آنها نشود قایل نیست و از این رو از هرچه که اسلام از آن منع کرده تا مادامی که موضوع و یا ملاك حکم تحول نیافته باید پرهیز شود و هرچه که به آن فرمان داده است باید اجراء و تطبیق گردد، بنابراین باید جامعه و زمان و مظاهر نوین در آن را در برابر موازین و مقررات اسلام خاضع نمود نه آنکه اسلام را در برابر آنها خاضع کرد، زیرا اسلام راهی خاص و موجه و مستدل و مستقل برای همه ابعاد حیات دارد که کلا دارای عنصر ولون ثابت و معینی است که تحول و تغییرپذیر نمی‌باشد و بر همه پیروان است که خود را در همه ابعاد زندگی مادی و معنوی بر وفق آن قرار دهند و مشکلات خود را براساس فرامین و دستورات آن که در کتاب و سنت رسول خدا(ص) قرار دارد، حل کنند و حوادث واقعه و رویدادهای تازه را از راه آنها پاسخگو شوند.

اسلام مجموعه‌ای است از مفاهیم حیات که دیدگاه اصلی آن را تشکیل می‌دهد که می توان از راه آنها پاسخ مسایل را ازهرنوع که باشد استنباط کرد و تمام مشکلات را حل و خلاءها را پر و نارسائیها را برطرف نمود.

اسلام بدون اینکه افکار و اندیشه‌های بشر را محدود سازد رفتار وی را در زندگی به قواعد و اصولی مشروط کرده است و از این رهگذر با اینکه زندگی را مطلوب دانسته، ولی آن را هدف اصلی قرار نداده است بلکه تنها به عنوان وسیله‌ای برای رسیدن به هدف اصلی که تقرب بخدا و درجات معنوی است آن را تنظیم نموده است.

□ ملاك حکم چگونه بدست می آید؟

■ من بعنوان نمونه برای تبیین سئوال، ملاك حرمت مجسمه سازی و بدست آوردن آن را بیان می کنم و برای جهت توضیح، بیان این مطلب را لازم می‌دانم.

در آغاز و پیش از پیدایش اسلام، مردمان فاقد شعور و بی‌دانش مجسمه‌هایی را از بزرگان خود، می‌ساختند و آنها را در مکانهای خاصی که موسوم به هیاکل بوده، قرار می‌دادند و از آنها طلب یاری و کمك می‌نمودند، در آن زمان کار مجسمه سازی بین مردم رواج داشت و کم کم این کار، تکامل پیدا کرد و بشکل بتهای معروف، درآمد. که آنها این بتها را در مقام عبادت، شریك خداوند قرار می‌دادند و آنها را به عنوان وسیله‌ای برای تقرب بخداوند محسوب می‌نمودند. که خداوند، ازلسان آنها در این زمینه می فرماید: «مانعبدهم الا لیقربونا الی الله...» و به همین صورت مردم روی به بت‌پرستی آوردند و بتها را مورد عبادت و پرستش قرار می‌دادند و به همین خاطر است که خداوند آنها را به عنوان نجس و پلید یاد کرده و مورد نکوهش قرار داده است و می فرماید: «انما المشرکون نجس فلایقربوا المسجد الحرام».

با بیان این نکته، روشن شد که مناط و ملاك حکم به حرمت مجسمه سازی در زمان صدور روایات، چه بوده است؟ و چرا در آن زمان، مجسمه سازی مورد نهی شارع مقدس قرار گرفته است؟

مجتهد می تواند، در صورت احراز ملاك مذکور و عدم دخالت امر دیگر، حکم به حلال بودن آن در این زمان بنماید. چون در این زمان دیگر آن مناط و ملاك و انگیزه‌های ناپسند و مذموم در کار مجسمه سازی وجود ندارد و لذا دیگر نمی‌توان حکم به حرمت آن نمود. چرا؟ چون ملاکی که قبلا سبب حرمت شده بود، حالا دیگر در آن وجود ندارد وامروزه مجسمه سازی بعنوان یك هنر گرانقدر و ارزشمند و بعنوان ابزاری برای تعلیم

روشندلان و... درآمده است و مجتهد می‌تواند در صورت احراز ملاك مذكور (كه احراز آن بسيار آسان است) حكم به حلال بودن كار ياد شده بنمايد.

در هر حال بنده، با بررسی مفصلی كه در زمينه سير تاريخی آن داشته‌ام به گونه قطع و يقين، ملاك حرمت كار مذكور برايم محرز و معلوم شده است. و از آنجا كه ملاك حرمت، فعلا درمجسمه سازی وجود ندارد، از نظر من اين كار، هيچگونه اشكالی ندارد با توجه به اين مطالب، می توان گفت كه براين نظريه ما، مصالح مرسله و قانون استصلاح و شريعت سلف و استحسان و قياس و... حاكم نمی باشند.

و نمونه ديگر خريد و فروش خون است، ما وقتی زمان صدور روايات را بررسی می كنيم، برايمان روشن می شود كه ملاك حرمت خريد و فروش آن در زمان گذشته، اين بوده كه مورد استفاده حلال، قرار نمی‌گرفته است و تنها برای شرب و آشاميدنی كه حرام است، مورد استفاده قرار می گرفت، و در آن زمان، مثل حالا، وسيله و ابزاری برای استفاده حلال از خون، وجود نداشت، و لذا در آن زمان حكم به حرمت خريد و فروش خون (كه حرمت وضعی است) داده شده است و مراد از وضعی بودن اين حرمت هم، همان بطلان معامله می باشد. يعنی خريد آن حرمت تكليفی ندارد و عقابی را بدنبال ندارد. يعنی مثلا اگر شما خونی را برای ريختن و عدم استفاده حرام خريداری نماييد، شما بخاطر اين خريد، عقاب نمی شويد. ولی اين معامله حرمت وضعی دارد، يعنی اين معامله باطل است.

اما در اين زمان كه آن ملاك و مناط حرمت بيع خون، ديگر وجود ندارد، و خون بوسيله ابزار پزشكی، مورد استفاده قرار می گيرد و نقش حياتی آن برای انسان قابل انكار نيست، لذا فقيه می تواند حكم به جواز خريد و فروش خون نمايد. پس می بينيد كه همين خون كه يك موضوع است، دارای دو حكم شده است.

و اين مطلب به اين معنا نيست كه يك موضوع با ملاك واحد و با همه خصوصيات در زمان قبل حرام بوده است و حالا در اين زمان، با همان ملاك و با همه آن خصوصيات حلال شده باشد. بنابراين، آن اشكال كه (چگونه موضوعی كه در زمان گذشته حرام بوده در اين زمان حلال شده است؟) پيش نمی آيد. زيرا آن زمان كه حرام بوده است دارای ملاك خاصی بوده است، و الان در بستر زمان، دارای آن ملاك و ويژگی نمی باشد، امروزه دارای ملاك و ويژگی ديگری شده است و لذاست كه می شود، يك چيزی در يك زمانی حرام و در زمان ديگر حلال باشد. پس اگر بخواهيم موضوع را بدقت مورد بررسی قرار بدهيم، می بينيم كه ظاهرا، يك موضوع است كه دارای دو حكم در دو زمان، می باشد. ولی درواقع دو موضوع است و دو حكم در دو زمان چون خون با آن ملاكی كه سابقا داشته است و باعث حرمت خريد و فروش آن شده است، غير از اين خونی است كه فعلا دارای ملاكی است كه باعث حلال شدن خريد و فروش آن شده است، زيرا اين خون، با ملاك ديگر، غير از آن خون زمان پيش است. و نمونه های فراوانی هست كه بيان آن از حوصله اين جلسه خارج است.

□ مراد از تحول احكام عمل بر خلاف نصوص نمی باشد؟

■ مراد از آن عمل برخلاف نصوص نيست بلكه مراد از آن تغيير در اجتهادهايی است كه مبتنی بر آنها



اجازة الاجتهاد

للمحقق آية الله الجنّاتي من اساتذه.

بسم الله الرحمن الرحیم

می باشد كه با تغيير و تحول ملاكات و يا علل و يا عناوين احكام و يا ويژگيهای بيرونی و يا درونی موضوعات تغيير و تحول احكام را بگونه اتوماتيك بدنبال دارد. اين كار برخلاف نهیٔ نمی باشد بلكه در چارچوب نص قرار دارد.

□ زمان و مكان سبب حكم ثانوی برای موضوع می شوند يا خير؟

■ خير، سبب حكم ثانوی نمی شوند زيرا حكم ثانوی آنست كه يك موضوع باشد كه دارای حكم اولی و ثانوی باشد كه اولی برای مختار و ثانوی برای مضطر ولی زمان و مكان سبب مشخص كردن ملاكات و ويژگيهای موضوعاتند كه اين تغييرات و تحولات تغيير و تحول حكم موضوع را بدنبال دارد. پس حكم دوم با موضوع دوم است نه با موضوع اول.

□ اين تغيير و تحول در حكم براثر تحول موضوع، منافاتی با حلال محمد حلال الی يوم القيامة و حرام محمد حرام الی يوم القيامة ندارد؟

■ منافات ندارد. چون اگر موضوع با همه خصوصيات و ويژگيهايش در بستر زمان دارای حكمی بوده باشد و در زمان بعد همان موضوع با همه آن خصوصيات و ويژگيها وجود داشته باشد در اين صورت نمی توان گفت كه حكم ديگری بعنوان حكم اولی پيدا كرد چون با حلال محمد حلال الی يوم القيامة و حرام محمد حرام الی يوم القيامة منافات دارد اما اگر موضوع يا ويژگی آن يا عنوان و يا ملاك حكم تغيير كند كه اين تغيير مذكور تغيير حكم را نيز بدنبال دارد در اين صورت اين حكم دوم ديگر با جمله مذكور منافاتی ندارد زيرا حكم جديد برای موضوع جديد است. پس درواقع دو موضوع مستقل و دو حكم درميان است و هريك از دو حكم مذكور نسبت به موضوع خودش بعنوان حكم اولی محسوب می گردد. و با عبارت رساتر با تغيير آثار و يا عناوين و يا ويژگيهای يك موضوع آن موضوع به خودی خود از تحت حكم سابق بيرون می آيد و در حيطه حكم ديگری از احكام شريعت قرار می گيرد. پس اين حكم شريعت نيست كه تغيير می كند بلكه موضوع است كه شكل می بازد و تغيير ماهيت می دهد، چه اينكه اگر دوباره پس از چندی آن ماهيت با ويژگيهايش به حالت اولش برگردد همان حكم قبلی بار ديگر بر آن جاری می شود. مثلا در گذشته آلات شطرنج معمولا برای قمار و برد و باخت بكار می رفته است و بدين جهت خريد و فروش آن حرام بوده است ولی امروز چنانچه برای تقويت بنيه رياضی يا ورزش فكری و يا سرگرمی و بدون برد و باخت مورد استفاده قرار می گيرد، خريد و فروش آن حلال می شود.

اگر چه در چنين شرايطی هم باز اگر در برد و باخت به كار رود، بار ديگر حرمت در جای خود باقی خواهد بود. اين همان معنای جاودانگی حرام و حلال محمد تا قيامت می باشد.

□ اين تغيير و تحول در مسئله موسيقی چگونه تبيين می شود؟

■ دو مطلب را بايد بگوييم، يكی سير تاريخی مسأله فن موسيقی غنائی و دوم اينكه چه انگيزه‌ای و در چه زمانی بوجود آمده. هر پديده‌ای اعم از اقتصادی، سياسی، هنری دارای علت و سبب است، انسان زمانی می تواند به ماهيت پديده و ويژگيهای آن پی ببرد كه علل و اسباب آن را مورد بررسی قرار دهد.

اين مساله غنا و موسيقی هم از اين موضوع مستثنی نيست يعنی دارای همين قانون است، اين پديده سير تاريخيش به زمانهای خيلی قديم باز می گردد، هزارها سال قبل از اسلام، اين صداها و آهنگها بوده ولی بعدها به صورت مكتب درآمده است. بنا به نقل رساله اخوان الصفا كه من اخيرا برخورد كردم جلد ۱، صفحه ۱۸۳، اينطور آمده:

«اين فن (موسيقی غنايی) و فنون ديگر را حكيمان الهی به حكمت و درايت خود پديد آوردند و سپس آن را به ديگران تعليم دادند و بعد هم برای جهانيان به ميراث گذاشتند؟

حالا می خواهيم ببينيم چطور شد كه اينها درصدد برآمدند كه فن موسيقی غنايی را پديد بياورند و روی چه انگيزه‌ای بود؟

انگيزه آنها در اعصار پيشين اين بود كه مردم در آن زمان به ستاره‌شناسی گرايش شديد داشتند و زمانی كه حكمای الهی اين پديده (فن غنای موسيقی) را به وجود آوردند زمانی بود كه مردم همه ستاره شناس بودند و براين بينش و اعتقاد بودند كه نجوم و ستارگان در حوادث جهان و خوبيها و بديها دخالت دارند از راه ستاره شناسی اين مسأله شايع شد كه وقايع بدی در سالی كه در پيش داشتند در انتظار مردم است. به اين جهت مردم از كارهای روزمره دل سرد شدند و دست از كار كشيده بودند و زندگانی مردم رو به اختلال می رفت لذا برای سرگرم كردن آنها و برطرف كردن يأس و نااميدی از آنها حكمای الهی اين فن را بوجود آوردند تا با بكارگيری اين وسايل آنها را سرگرم كنند و از



آنچه که فکر آنها را مشغول کرده بود، منصرف نمایند.

آنها نظرشان این بود نه چیز دیگر. ولی چون مردمان دارای اغراض گوناگونی بودند هریك این وسیله را در مورد غرض خاص خود بکار گرفت و درنتیجه انواع مختلفی از موسیقی پدید آمد. برخی آن را در فرح و شادی بکار می گرفتند و برخی دیگر در غم و حزن و اندوه و الهیون و دارندگان نوامیس الهی قبل از اسلام آنرا در مراکز هیاکل (محله‌ای است که هر شخصیتی می‌مرد او را می‌بردند آنجا به او احترام می گذاشتند) و بیوت عبادت بکار می گرفتند.

درهرحال حکیمان الهی و اندیشمندان و هنردوستانی مانند ابن سینا، فارابی، کندی که برای تکامل این فن کتابها تدوین نمودند، در پدید آوردن این فن و هنر جز صلاح و اصلاح مردم غرض دیگری نداشتند. ولی این وسیله در بستر زمان مورد سوء استفاده سلاطین و اشراف پیش از اسلام قرار گرفت. در زمان ساسانیان خوانندگان و نوازندگان دور معبد آتش جمع می شدند و روزی چندین بار سرودهایی که از کتاب اوستا انتخاب می کردند با آهنگ می‌خواندند ولی موسیقی غنائی در زمان خسروپرویز از اوج و گسترش چشمگیری برخوردار شد. مورخین بزم‌ها و رزم‌های او را که همراه با موسیقی غنایی بود در کتابهایشان یادآور شدند، فردوسی شاعر معروف می گوید او را موقع شکار، دو هزار خواننده و نوازنده همراهی می کردند.

فیثاغورث حکیم در سفرنامه خود می گوید هنگام تاجگذاری داریوش، ۳۶۰ زن جوان به تعداد روزهای سال بعنوان جمع همخوان روانه پایتخت شدند و همگی با آهنگ می خواندند (این مطلب را بمناسبت در اینجا بگویم گروه کر و یا همخوان زن و مرد که در صدا و سیما سرود اجرا می کنند هیچ گونه اشکالی را به همراه ندارد).

در هرحال با پدیدار شدن اسلام و با مخالفت آن با موسیقی غنائی متداول و معمول بین سلاطین و اشراف پیش از اسلام که وسیله فساد و انحراف جامعه بود موسیقی غنائی از گسترش و پیشرفت باز ایستاد و در قوس نزول قرار گرفت تا اینکه با روی کار آمدن امویان دوباره موسیقی غنائی جایگاه مذموم و ناپسند خود را که پیش از اسلام دارا بود یافت و با آمیخته کردن آن به امور حرام و معاصی خداوند و هرزگی و میگساری و مقرون کردن رقص زنان در مجالس شراب، روح مردم دیندار و مخالف با فساد را از آن متنفر نمودند و بعداز آنان با بکار آمدن عباسیان نیز با موسیقی غنائی در مجلس بزم و میگساری و اجتماع مردان فاسد و زنان رقصنده و برپا نمودن (لیالی حمراء) شبهای قرمز فساد و افساد را به اوج رساندند و مردم دیندار و مخالف با فساد را بیشتر متنفر کردند.

با بررسی زمان صدور روایات می‌توان گفت آنها نظر دارند به موسیقی غنائی متداول در زمان امویان و عباسیان که در آن آوازهای زن و مرد به لهو و شهوترانی (در لیالی حمراء) شبهای قرمز پرداختند.

بنابراین ادله حرمت موسیقی غنائی اصلا شامل موسیقی غنائی که در صدا و سیمای جمهوری اسلامی جریان دارد، نمی شود زیرا آنها متمایز از الحان اهل فسوق و شیوه‌های لهو و باطل است و دارای مفاهیم بلند اخلاقی، عرفانی، مذهبی، اجتماعی، فرهنگی و تربیتی می باشد. من بارها گفته‌ام از نظر فقه اجتهادی آنها هیچ گونه اشکالی را بهمراه ندارند.

و جای خوشوقتی است که مسئولان صدا و سیمای جمهوری اسلامی بگونه کامل احساس مسئولیت می کنند و همیشه در صدد برداشتن گامهای استوارتر و مثبت تر و دقیق تری در همسو کردن برنامه‌های صدا و سیمای جمهوری اسلامی با موازین شرعی و احکام اسلامی بوده و هستند.

در هر حال باید دانست صدا و آواز خوش چه صدای انسان و چه حیوان و چه آلت موسیقی فی‌حدنفسه و به خودی خود حلال است، پس نمی شود بگوییم فلان صدا چون صدای انسان و حیوان و یا صدای آلت است حرام می باشد یعنی آواز فی نفسه که حرام نیست در هیچ ملت و مذهب و دینی هم حرام نشده است، بلکه زمانی می توانیم این را بگوییم که بگونهٔ لهو باشد و وسیله انحراف و یا فساد فرد یا جامعه قرار بگیرد. آواز جالب و زیبا از مواهب الهی است. حضرت داود(ع) معجزه اش همان صدایش بود و یا در روایات زیاد ترغیب شده که صدای خوب از مواهب الهی است حتی در بعضی از روایات داریم که:

«مابعث‌الله نبیا الا انه حسن الصوت: یعنی هیچ پیغمبری مبعوث به رسالت نشد مگر اینکه خوش صدا بوده».

ما تعیین موضوع غنای حرام و ادله و اقوال را در شماره های گذشته کیهان فرهنگی* مشخص کرده‌ایم و نیازی به بیان آن و بیان ادله و اقوال به گونهٔ مفصل آن را نداریم. افراد می توانند به آنها مراجعه کنند.

□ برخی اخیراً موسیقی غنائی را باعث تقرب به خدا و برخی دیگر آن را مظلوم و گروهی آن را ظالم شمردند، کدام درست است؟

■ به نظر من همه این نظرات از جهتی درست است اما آنکه گفته است موسیقی غنائی باعث تقرب به خدا می شود برای این بود که زمان پیدایش آن قبل از اسلام در معابد بکار گرفته می شد و اما آنکه گفته است مظلوم واقع شد بدین جهت است که پدید آورندگان بنا بر آنچه مورخین گفته‌اند غرضی جز صلاح و اصلاح مردم نداشتند و با کمال تأسف آن را اشراف در هر زمان وسیله فساد و افساد مردم قرار داده و نیز آنانی که گفته‌اند ظالم است بدین جهت است که نوعاً این وسیله را در زمانهای گذشته و اکنون در غیر از کشور اسلامی ایران وسیله فسق و فجور و فساد قرار دادند فعلاً بیش از این فرصت نیست و انشاءالله در آینده نزدیك مباحث جدیدی را مطرح خواهم نمود.

در پایان از همه دست اندرکاران نشریه وزین کیهان فرهنگی کمال تشکر و سپاسگزاری را دارم.

■ ما نیز از جنابعالی بخاطر شرکت در این گفتگو سپاسگزاریم.**

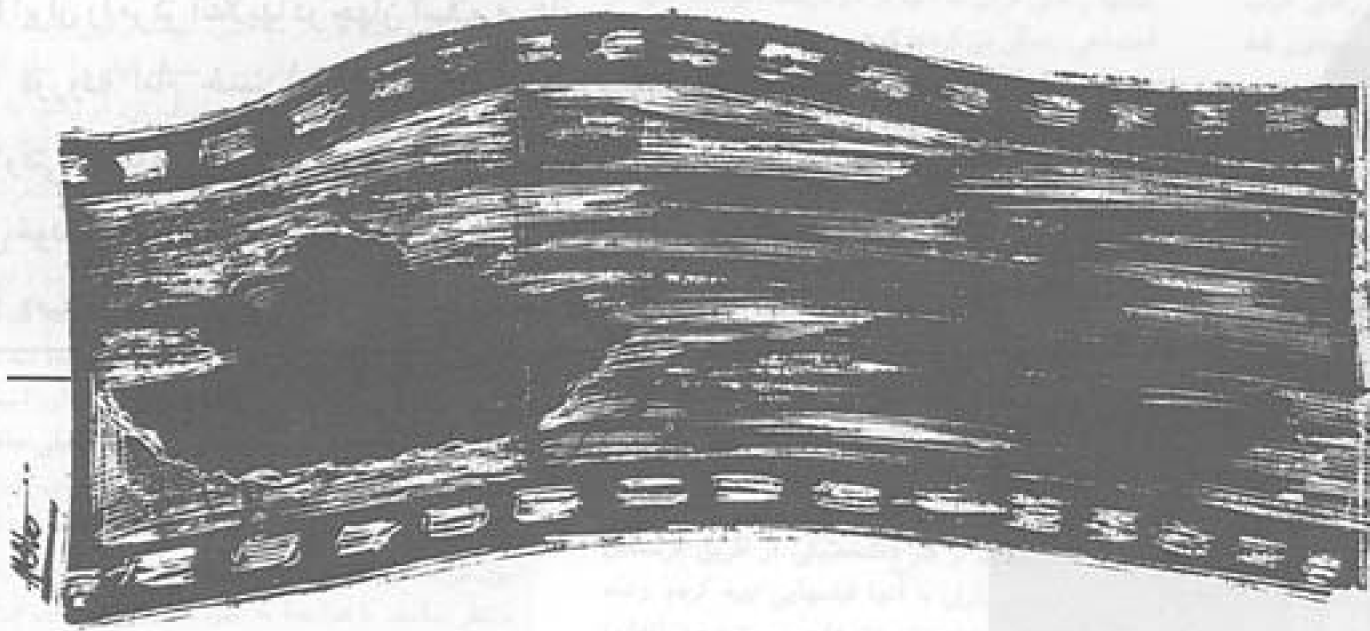
* رجوع شود به کیهان فرهنگی شماره ۶ شهریورماه ۶۷
** به نقل از کیهان فرهنگی، سال نهم، شماره ۳، خردادماه ۱۳۷۱



● گفتگو با مصطفی عقّاد

کارگردان محمد رسول‌الله(ص) و

عمر مختار



سینما قدرتمندتر از تانک

● **در ابتدا از خودتان بگویید، از ملیت خود و زندگی‌تان و از سینما.**

عقاد: من درسوریه، در شهر حلب متولد شده‌ام، ۵۵ ساله‌ام. از نوجوانی با سینما آشنا شدم. و بادیدن تصاویر مذهبی از حضرت علی تحت تأثیر قرار گرفتم. کم‌کم مصمم شدم فیلمساز شوم. به هر حال در ۱۸ سالگی به امریکا رفتم و در لوس آنجلس وارد دانشگاه کالیفرنیا شدم. بعد از تحصیلاتم در دانشکده سینمایی U.C.L.A. در امریکا ماندم تا به امروز، بیش از ۲۰ فیلم ساخته‌ام که همه آنها امریکایی است. معروفترین آنها الرساله (محمد رسول‌الله)، عمر مختار و هالووین، که فیلم پرهیجان و ترسناکی است. و بسیاری فیلمهای مستند هم ساخته‌ام، مثلا جمال عبدالناصر، دستیار چند کارگردان بزرگ و مشهور از جمله «سام پکین‌پا» بوده‌ام و...

● **مقدمه‌ای دربارهٔ سفرتان برایمان بگویید.**

من اگر بتوانم چیزی دربارهٔ نهضت اسلامی بگویم، این است که سابقاً، یعنی زمانی که با علمای مذهبی‌مان (اهل سنّت) روبرو می‌شدم، همیشه نوعی توهّم و تشویش در من بوجود می‌آمد. چرا که مسائل و مشکلات زیادی نسبت به تفکرات و آرمانهای بسته داشته‌ام.

حالا بزرگترین کشف و خوشحالی برای من، برخورد با این دو شخص روحانی (آقایان زّم و تسخیری) است. آنهم با این میزان از وسعت تفکرشان. بعلاوه مطالبی که شما دربارهٔ آیة‌الله خامنه‌ای و دررابطه با دیدگاههای ایشان نسبت به هنر و مقوله نشر فرهنگ اسلامی ـ در فراسوی مرزها ـ برایم گفتید، این خودش کشف بزرگی برایم محسوب می‌شود و با آنچه که سابق بر این دیده بودم، بسیار متفاوت است. بزرگترین کشف من در این سفر این بود که افرادی مذهبی بخواهند عقایدشان را از طریق هنر نشر داده و بر پردهٔ سینما نشان بدهند. این خودش مایهٔ خشنودی بزرگی برایم است.

● **خُب بفرمایید اصولاً چطور شد که به ایران تشریف آوردید؟**

من همیشه دلم می‌خواسته که به ایران بیایم. خصوصاً زمانی که فیلم «الرسالة» (در ایران: محمدرسول‌الله) در دوران شاه ممنوع الاکران شد و به دنبال آن، وقتی هم که انقلاب شد، شنیدم که نمایش این فیلم، هنوز هم ممنوع است! آخر شنیده بودم که اذان فیلم، مطابق اذان شیعیان نبوده و به همین دلیل نمایش فیلم ممنوع شده. متعاقباً مطّلع شدم که امام خمینی فیلم را دیده و فرموده بودند که دوران پیامبر مسئله شیعه و سنی وجود نداشت و بگذارید فیلم را نمایش بدهند. بلی!، من همیشه مایل بودم ولو به هر دلیلی که شده به ایران بیایم. تا اینکه سرانجام از طرف آقای زّم از من دعوت شد. این دعوت مدتها قبل شده بود، منتهی مسئله این بود که همیشه یا وقت من برای این سفر متناسب نبود و یا اینکه با مشکل آماده شدن ویزا مواجه بودم. آخر به عنوان یك «آمریکائی»، مشکل بود که به اینجا بیایم، ولی خوشبختانه در حال حاضر، آمدن به اینجا آسان شده.

● **چرا ده سال طول کشید تا فیلم بعدی‌تان را بسازید؟**

همیشه از من همین سئوال را می‌کنند و من نیز همیشه از هرکسی که چنین پرسشی را از من دارد، شرمنده می‌شوم. البته باید بگویم که من یك نفرم، یك کارگردانم و در همه جا این شبهه وجود دارد که هر وقت اراده کنم، می‌توانم لابد فیلمی را کارگردانی کنم. البته من همیشه برای کار آماده‌ام. بعد از الرسالة و در رابطه با تاریخ اسلام، من ایدهٔ چند فیلم را در همان «ژانر» دارم، منتهی مسئله‌ام، هزینهٔ مالی این پروژه‌هاست. اگر قرار باشد چنین فیلمهایی آنهم از دیدگاه ما ساخته بشود، طبعاً بایستی از طرف خود ما هم هزینهٔ مالی آن تأمین بشود.

آخر هر فیلمی که از طریق هالیوود بخواهد ساخته شود، حتی در مرحلهٔ سوژه هم، آن را کنترل می‌کنند. در آنجا نمی‌شود هر چیزی را گفت، چرا که آنها همیشه همه چیز را تحت کنترل دارند. به همین جهت است که چنین سوژه‌هایی، بایستی از بیرون مناسبات هالیوود تأمین و تهیه بشوند. از بابت تأمین هزینه مالی دو فیلم خودم مشکلاتی داشتم ولی سرانجام توانستم تهیه‌کننده این فیلمها را پیدا کنم. و خب، من از بابت مشکلات پیدا کردن تهیه‌کننده و معضلات تهیهٔ فیلم، اول هالیوود را مقصر نمی‌دانم. به این خاطر که اصولاً ساختن فیلمی دربارهٔ پیامبر(ص)، آنهم از طرف هالیوود، شاید اقدامی شبهه برانگیز تلقی بشود وبعد هم شاید چنین شبهه‌ای دربارهٔ خودم هم به وجود می‌آمد. اینکه آیا اصولاً من چنان توانی را دارم که یك چنین فیلمی را بسازم یا خیر. اما به هرحال، بعداز ساختن دو فیلم، زمان آن رسیده که بگوئیم می‌توان روی این نوع فیلمها سرمایه‌گذاری کرد. هرچند که هنوز موفق نشده‌ام تهیه‌کننده مناسبی را پیدا کنم. در حال حاضر من برای کار آماده‌ام. فیلمنامه‌ها نیز حاضرند. منتهی مشکلی که با آن مواجهم، این است که برای پیدا کردن تهیه کننده، حال چه تهیه‌کنندگان فیلمهای قبلی‌ام و یا سایر تهیه‌کنندگان، همیشه می‌خواهد فیلمی در مورد «خودشان» بسازم! حال چه شاه‌ها باشند و چه رؤسای جمهوری و حتی وزرای آنها. از مراکش به این طرف، اوضاع از این قرار است. یا می‌خواهند در بارهٔ پدرشان فیلم بسازم. و یا در بارهٔ رژیم آنها. حال آنکه من دلم نمی‌خواست و نمی‌خواهد. چرا که نمی‌خواستم وارد سیاست بشوم. منظورم این است که سوژه‌هایی را می‌خواهم که برای همه جهان اسلام، به طورِ کامل جالب و جذاب باشند، به طوری که هیچ کس در بارهٔ چنین سوژه‌ای اختلاف نداشته باشد. من در بارهٔ این رویّه خودم می‌توانم به تفصیل برایتان صحبت کنم، منتهی اگر بخواهم بطور خلاصه بگویم، همین مسئله اصلی‌ترین دلیل کم‌کاری من است. بازهم می‌گویم من آماده‌ام ولی تهیه کنندهٔ مناسبی در کار نیست.

● **دقیقاً از چه زمانی پرداختن به یك چنین موضوعی (صلاح‌الدین ایوبی) برای شما آغاز شد؟ چطور شروع شد و مبدأ این قضیه در کجا بود؟**

خب، راستش این اولین بار است که چنین سئوالی از من پرسیده می‌شود که چه عاملی در ابتدا موجب شروع این قضیه شد. راستش، «بوکاسا»، رئیس‌جمهور آفریقای مرکزی، مسلمان شد و اسم جدیدش را هم «صلاح‌الدین» گذاشت. در آن زمان او جانبدار «قذافی» بود و یکروز، از لیبی به من تلفن زدند که قذافی قصد دارد به آفریقای مرکزی برود و در آنجا طی مراسمی، «بوکاسا»، رسماً مسلمان اعلام خواهد شد، به همین دلیل ما به نسخه‌ای از فیلم الرسالة احتیاج داریم تا آن را در آفریقای مرکزی نمایش بدهیم.

به هرحال، ما پروژکتور را در یك استادیوم ورزشی بزرگ نصب کردیم و «بوکاسا» و قذافی هم کنارش ایستادند. استادیوم هم از شلوغی و کثرت جمعیت، غلغله بود. هروقت چهرهٔ «بلال» روی پرده می‌آمد، همه تماشاچیان یك صدا هلهله می‌کردند و فریاد می‌زدند. متعاقباً وقتی از آنجا برمی‌گشتیم، در هواپیما، قذافی، من را صدا زد و من کنارش نشستم، او همانجا به من گفت که «سینما از تانك هم پرقدرت‌تر است». کاری ندارم که دربارهٔ «قذافی» چه چیزی می‌گویند، ولی برای من به عنوان یك فیلمساز، چنین جمله‌ای خیلی آرامبخش بود. قذافی همانجا به من گفت که من در سال یك یا دو فیلم در بارهٔ همین موضوعها از تو می‌خواهم. به او گفتم ساختن یك فیلم درسال هم مشکل است. اما او گفت که هزینهٔ تولیدشان را من وارد بودجه کشورم می‌کنم تا چنین فیلمهایی ساخته بشوند. بعد هم گفت: «به من یك برنامه مکتوب بده». من هم برنامه‌ای به او دادم. بعداز آن، می‌خواستم دو فیلم بسازم. یکی به نام «عمر بن خطاب» و یکی هم در بارهٔ علی بن ابیطالب (ع)، و

■ ایران را مرکز انقلابها در جهان اسلام می‌دانم
■ «ورود» امام خمینی(ره) به تهران پرشکوه‌ترین ورود در تاریخ بشریّت بود
■ وقتی تماشاگر حس کرد که فیلم دارد او را موعظه می کند و درس مستقیم می‌دهد، از پرده و از فیلم جدا می‌شود. شما باید به طور غیرمستقیم به قلب تماشاگر نفوذ کنید.
■ «صلاح‌الدین ایوبی» بهترین سوژه است در ارائهٔ مسألهٔ فلسطین و دعوت به اسلام



خُب، واضح بود که چهرهٔ ایشان را نمی شد نشان داد. (مثل حضرت پیامبر در فیلم الرسالة).

امام موسی صدر هم یك روز حضور داشتند. قذافی ایشان را به من معرفی کرد و من از آقای صدر پرسیدم که آیا ایشان حاضرند به من کمك کنند، تا فیلم الرسالة را بسازم یا خیر، این جریان قبل از ساختن فیلم بود. امام صدر گفت با تو همکاری می کنم، امّا به یك شرط، آنهم اینکه تو یك فیلم برایم در بارهٔ امام علی (ع) بسازی، من هم گفتم فیلمی برای شما می سازم، منوط به دو شرط، اول آنکه شما سنی ها را قانع کنید تا حضرت علی (ع) را در فیلم ببینیم، چرا که تصور می کردم با توجه به تمثالهایی که از امام علی (ع) می دیدم، برای شیعیان در این مورد مسئله ای وجود ندارد. شرط دوّمم هم این بود که از آقای صدر خواستم که: شما خودتان نقش حضرت علی را بازی کنید. نمی‌دانم چقدر آقای موسی صدر را می شناسید. او واقعاً یك چهره و تیپ عجیبی داشت. و خب، واضح بود که ایشان در فیلم بازی نخواهد کرد. بعد هم ایشان گفت که شیعیان هم با نشان دادن امام علی حتماً مخالف خواهند بود. به هرحال بعد از زمان پیامبر، یك مقطع زمانی وجود داشت که ما بایستی از کنار آن می گذشتیم. چرا که اسلام تأسیس شده بود و حالا باید وارد دوران مبارزات (پس از پیامبر و خلفای راشدین) می شدیم. به همین خاطر، من «به صلاح‌الدین ایوبی» و موضوع «اسلام و جنگهای صلیبی» رسیدم.

بعد از این موضوع، من فیلمنامهٔ آماده ای دربارهٔ «آندُلس» و دوران طلائی اسلام در اروپا و تمدن درخشان آن دارم. مقصودم از تمدّن یاد شده، نه فقط جنگجویان و شمشیرهایشان، بلکه پیشرفت رشته‌های علمی نظیر، فیزیك، شیمی، ریاضی، جبر و نجوم است. آن دوران، دورانی بود که دانشگاه «قرطبه» (کوردوبای فعلی در اسپانیا) مرکز علمی جهان محسوب می‌شد. و تازه بعد از سقوط «آندلس» و تمام مجموعهٔ علمی آن، اساتید این دانشگاه به خود «کریستف کلمب» کمك کردند تا آمریکا را کشف کند. این یك واقعیت است و حتی خود آمریکائیها هم می دانند که در کشتی حامل «کلمب»، دانشمندان مسلمانی هم بودند که به او کمك می کردند.

در مجموع می‌توانم بگویم که پرداختن به چنین سوژه‌هائی از همان جا شروع شد که «بوکاسا» می خواست مسلمان بشود. البته اسلام آوردن او قلابی بود چرا که بعداً همان شد که بود. پول گرفت و... قس علیهذا. ولی من همانجا بود که تاثیر سینما را روی توده‌های مردم به عینه دیدم و حالا هم همیشه می گویم که سینما قدرتمندتر از تانك است.

● شما مسئله اعمال کنترل بر روی فیلمسازی و مسئله صهیونیسم را در هالیوود چطور ارزیابی می کنید؟

واضح است که در آنجا مادیّات همه‌چیز را کنترل می کند. یعنی این تهیه کننده است که مشخص می‌کند که چه چیزی می بایست گفته شود یا ساخته بشود. و اما در رابطه با اشارهٔ شما به کنترل صهیونیسم بر سینمای هالیوود. خب، قطعاً آنها هستند که صنعت سینما را کنترل می کنند.

من یك مبلغ نیستم. شما به خوبی می‌دانید که من، نه مبلغ هستم و نه به بشردوستی سخاوتمندانه معتقدم. من فقط یك انسان معمولی هستم. من خواهان آن هستم که موفقیتهایی داشته باشم. همچنین نمی‌خواهم که ریشه‌هایم و گذشته‌ام را فراموش کنم. می‌خواهم چیزی را (پیامی را) برای مخاطبانم مطرح کنم. واضح است که اگر نتوانم فیلمهایی با پیام بسازم، باید در هرصورت به فیلم ساختن ادامه بدهم تا اینکه از لحاظ هنری و حرفه‌ای ارضاء بشوم. آنچه که مرا به فکر می‌اندازد این است که در این دنیا ما مسلمانان یك میلیارد نفر هستیم، ولی همه‌مان مظلوم هستیم. در رکود اقتصادی به سرمی‌بریم، با همدیگر می‌جنگیم. فقر در میان اکثریت موجود است. این یك وضعیت سالمی نیست. چرا چنین است؟ ما از ابتدای تولدمان (به عنوان یك امت اسلامی) با چنین وضعیتی روبرو نبودیم زیرا که تاریخ گذشته‌مان به چنین حقیقتی شهادت می‌دهد. ما با اصول اخلاقی‌مان، با ایمانمان، به جهان حکم می‌راندیم. چرا اکنون دو کشور مسلمان نمی توانند با هم همکاری کنند.

من در حقیقت به دنبال جوابها نیستم. پرسش سئوال فی‌نفسه آغاز پژوهشی در این زمینه است. این مسئله (وحدت و عزت اسلامی) هم اکنون بیشتر اهمیت پیدا می‌کند چرا که مثلاً در شوروی، پنجاه میلیون مسلمان از زیریوغ کمونیسم بیرون آمده اند، متوجه شده اند که دو نسل از آنها طعمهٔ کمونیسم شده است. همچنین در چین ما پنجاه میلیون مسلمان داریم که شاید آنها هم روزی آزاد شوند. و براینها باید مسلمانان افغانستان و یوگسلاوی (بوسنی ـ هرزگوین) را افزود. ما ناگهان خود را مواجه با چنین وضعیتی می‌بینیم که در آن مسلمانان تحت سلطه غیر مسلمانان آزاد می‌شوند و خود تشکیل حکومت می‌دهند. ولی هنوز ما این «استعداد» نحس را داریم که «برعلیه» همدیگر بجنگیم ولی قادر نیستیم متحداً بجنگیم. این من را رنج می‌دهد. این همیشه من را رنج می دهد.

● و آیا این عامل اصلی (انگیزه اصلی) شما در فیلم ساختن محسوب می‌شود؟

بله، مسلم است. تمام سعی من این است که نشان بدهم زمانی «ما» چنین بودیم، «ما چنین کردیم» و اینکه مسلمانان را ترغیب بدان کنم که باردیگر چنین عزیز باشیم و چنان مقتدر. وقتی که صلاح‌الدین ایوبی، با صلیبیون در حال جنگ بود، متوجه شد که آنها گرسنه هستند. جنگ را متوقف کرد. آنها را اطعام داد و سپس به جنگ با آنها ادامه داد. چنین نمونه‌هایی را هم اکنون در میان خودمان نمی توانید پیدا بکنید، تا چه رسد به دشمنانمان. این نمونه‌هایی است که علاقمند به نشان دادن آنها در فیلمهایم هستم.

● آیا در تعقیب چنین هدفی بود که به ایران سفر کردید؟

بدیهی است. ما همه می‌دانیم که اکنون ایران، مرکز انقلاب اسلامی است. اولین انقلابی است که تاریخ اسلام عصر جدید را تغییر داد. انقلابی است که به فراسوی مرزهایش در تمام جهان دست یافت. بنابراین پیام انقلاب وجود دارد و انقلاب وجود دارد. چه فیلمساز باشیم، چه روزنامه‌نگار، چه نویسنده، پیامبران اینگونه پیامها هستیم. ما باید حاملان این پیام برای مخاطبان جهانی آن باشیم. این کاری است که ما باید حتماً انجام بدهیم.

● آیا فکر می کردید که روزی در متن این جریانات در ایران باشید؟

به نظر من اولین نشانه‌های این تحول، «ورود» امام خمینی به تهران بود. آنچنان صحنه جذابی بود که توگویی این خود نمایشی راجع به نقش ایمان و قدرت یك مرد بود. آن مرد، هشتاد ساله بود. اول در عراق و بعد در فرانسه در روستایی تبعید بود. این پرشکوهترین «ورود» در تاریخ بشریت بود. آن مردی که من مقبره اش و مکان زندگی اش را زیارت کردم و آن همه سادگی و صمیمیت را دیدم. آن مرد، مگر چه داشت؟ بدیهی است که او دارای قوه جادویی نبود، یك انسان بود. ولی آن چیزی که آن مرد، «تجلی» آن بود، یعنی آن ایمان، آن مذهب اگر مورد بهره برداری صحیح و درست واقع شود بسیار پرقدرت است.

در آن لحظه «ورود» به تهران، به خود گفتم این آغاز انقلابی است که امواجش به تمام جهان خواهد رسید. و چنین شد. این انقلاب به فراسوی مرزهایش ـ به الجزایر، سودان، تونس و... دست یافت. من ایران را مرکز این انقلاب‌ها در جهان اسلام می‌دانم. پس بنابراین می‌توانم بگویم که دیدار از ایران بر حسب اتفاق نبوده است.

● شما همه جا رفته‌اید و با سران کشورهای عرب برای تهیه کنندگی فیلمتان صحبت کرده‌اید چطور شد که آخر اینجا آمدید و عکس‌العملتان چه بود؟

وقتی دعوت شدم وزمان دیدار و گفتگو با روحانیون شد، فکر کردم دوباره، همان قضیه همیشگی خواهد بود، مثل علمای سنی متعصب با افکاری بسته. بزرگترین کشف من در این سفر برخورد باز روحانیون با مسئله سینما بود و درك رسالت آن. از آقای زم گرفته تا دیگران که برخورد کردم، یك درك صحیح و باز دیدم. یعنی نه فقط از روحانیون، بلکه متوجه شدم که یك طرز فکر در اینجا وجود دارد، یك فلسفه است و بسیار هم منطقی و باز.

● الان چه می‌خواهید بکنید؟

می خواهم روی «صلاح الدین ایوبی» کار کنم، زیرا ما الان درگیر یك جنگ صلیبی هستیم......... ما نمی‌خواهیم منفی باشیم، می‌خواهیم ببینیم چرا صلاح‌الدین موفق بوده، ارزشهایش، شجاعتش و اینکه قادر شد اورشلیم را بگیرد. هدف من این است که فقط تاریخ را بازگو کنم، مگر آنکه از آن مفهومی استخراج کنم و با تمام عدم اتحاد و مشکل اسرائیل و بیت‌المقدس فکر می کنم صلاح الدین بهترین سوژه است در ارائه این مسئله، یعنی مسئله دعوت به اسلام. یادم هست وقتی روی عمرمختار کار می کردیم، مسئله برایم فلسطین بود. اگر شما در فیلم عمر مختار، ایتالیا و لیبی را بردارید و جای آن فلسطین و اسرائیل را بگذارید، تغییر زیادی نخواهد کرد. نکات مشابه بسیار وجود دارد. صلح سادات، اردوگاههای آواره‌ها و... فکر ساختن فیلم عمرمختار، زمانی به نظر من رسید که در لیبی (تری‌پولی) بودم و سادات وارد بیت‌المقدس شد. فکر کردم این تسلیم است، تسلیم محض و از اینکه یك عرب بودم شرمنده شدم و بلافاصله فکر ساختن عمرمختار به نظرم رسید.

● در مورد کارکردنتان در هالیوود، و وظیفه‌ای که حس می کنید دارید، بگویید؟

فکر نمی کنم بتوانم اینجا بنشینم، و شکایت کنم که من را محاصره کرده اند و کاری نمی توانم بکنم. این همیشه یك بهانه است برای شکست. مثالی که می‌توانم بزنم مثل دانشجویی است که در امتحانات نمره کم می آورد و تقصیر را گردن استاد می اندازد که «یهودی» بود و من را رفوزه کرد. این، مزخرف است. اگر واقعاً بخواهید، موفق می شوید. اما به هر صورت اگر یهودی باشید همه چیز خیلی آسانتر می شود، پیشرفت هم سریعتر می شود. اما وقتی وارد مسئله فلسطین و اسرائیل می‌شوید، مقاومت بزرگی را حس می کنید. ولی در همین شرایط وقتی در باره تاریخ صحبت می کنید و جنبه‌های مثبت را درنظر دارید مسئله ای پیش نمی آید.

زمانه عوض شده. ما در زمانی بحرانی زندگی می کنیم که وقایع روز به روز رشد می کند و حاکی از یك تحول دائم است هر روز برای همه روشنتر می شود که جریان یك جنگ صلیبی در پیش است.

● می‌توانید بیشتر توضیح دهید؟

نمی‌توانم دقیقاً بگویم ولی همین قدری که از طریق رسانه‌های خبری هر اتفاقی که می افتد، صحبت از تروریسم است یا مسلمان. می‌دانید در هر جا، وقتی صحبت از مسلمانان پیش می‌آید، بلافاصله تروریسم ترسیم می شود. آنها چنین کرده اند.

● فکر ساختن فیلم الرسالة، که برای اولین بار با ابعاد وسیع و بین‌المللی طراحی شده بود در باره پیام اسلام و شخص پیامبر چطور شروع شد؟

دو چیز بود: اول بچه‌های من ـ من با یك آمریکایی ازدواج کرده بودم. فرزندانم داشتند بزرگ می‌شدند وحس کردم باید چیزی به آنها آموزش دهم و نمی‌شد به توسط کتابها و حتی قرآن به آنها در آن مرحله آموخت. آنها در اجتماعی زندگی می کردند که همه چیز را به صورت تصویر می‌دیدند. در همان زمان من مشغول ساختن فیلمهایی مستند در گوشه‌های جهان بودم و در آن زمان در فیلیپین بودم به صورت یك فیلم سفری ـ بعد به یك جزیره کوچك رسیدم که در آنجا یك مسجد دیدم که از شاخه‌های درخت ساخته شده بود. این من را تکان داد که در این نقطه دور افتاده مسجدی در یك جزیره می‌بینم و فکر کردم چیزی در این راستا باید انجام دهم. اول یك مستند بود ـ بعد بزرگتر و بزرگتر شد تا این شد.

● شما قبل از آن، همه‌اش مستند کار می کردید؟

بله، زمینهٔ کارمن همه‌اش مستند بود. این قبل از الرسالة است. در دوران دانشگاه با دانشجویان زیادی از اطراف دنیا آشنا شدم که بعد از فارغ‌التحصیلی از طریق فرستادن گروههای فیلمبرداری با آنها فیلمهایی تهیه کردم. رشته اصلی من «تدوین» است. راش‌ها می‌رسید و من آنها را مونتاژ می کردم. این است سینما. سینما، یعنی تدوین. هر کسی که می خواهد کارگردان بشود و مونتاژ بلد نباشد، باید سینما را فراموش کند.

● الرسالة، چقدر طول کشید تا آن را تهیه کنید؟

متأسفانه تولید آن آنقدر طول نکشید که مذاکرات برای به توافق رسیدن، به طول انجامید، مثل مذاکرات با مسئولین مذهبی که پنج سال کلا طول کشید. که همه‌اش تولید نبود. در سال اول فقط مذاکرات بود، قانع کردن‌ها بود، رفتن به الازهر، به مکه، پیش این عالم رفتن، پیش آن عالم رفتن و... برایتان قبلاً در مورد آن بحث احمقانه‌ای که با آن داشتم راجع به «صورة حرام» [به عربی یعنی: تصویر حرام است] و عکاسی از «سایه‌های منجمد» تعریف کردم. کلا تولید، سه سال طول کشید و حتی وسط تولید در مراکش کار ما را متوقف کردند و باید از آنجا به لیبی می‌رفتیم.

● مشکل چه بود؟

مشکل، خیلی احمقانه بود. ما تأییدیه دانشگاه الازهر را داشتیم ـ آنها سناریو را صفحه به صفحه مهر کردند. بعد آن را به مجلس الشیعه در لبنان بردیم، آنها هم آن را مهر کردند و به ما گفتند که باید از «رابط فی العالم الاسلامیه» در عربستان سعودی اجازه بگیرید. آنها مثلاً جناح راست افراطی بودند. آنها فکر می کردند که همه ملحدند. الازهری‌ها ملحدند. باید می رفتم آنجا و می فهمیدم چرا با آن مخالفند. من به آنها در باره این «صورة حرام» گفتم که من در دانشگاه کالیفرنیا یاد گرفته‌ام که کسی که تئوری عکاسی و عدسیها را پایه گذاری کرد، یك مسلمان بود به نام «حسن ابن حیفا» و حالا ما اینجا، به اذان مسلمین داریم می گوییم که حرام است!! عکس فیصل در روزنامه بود، گفتم، این یك «صورة حرام» است؟ گفت که نه این اشکال ندارد، چون «انجماد سایه FREEZING SHADOW» است. می‌دانید آنها در حماقتشان باهوشند. می گفت شما در سینما آن را به حرکت در می آورید و به آن روح می‌بخشید و خلقت روح، فقط به خدا مربوط است. من گفتم که اگر تصویر خودم را در آینه ببینم دلیل نیست که من یك روح خلق کرده ام، و اگر من قادر بودم که روح خلق کنم، ارواح بسیاری برای تمام جهان عرب خلق می کردم. بعد به او گفتم، که در زمانی که ما داریم در باره «صورة حرام» جر و بحث می کنیم، آنها روی کره ماه می نشینند، چون همزمان با این واقعه بود، و در تلویزیون دیده می‌شد، بعد رئیس آنها از آن عقب فریاد می‌زند، اسمش «بز» بود، مفتی آنها بود، گفت آنها به روی کره ماه ننشسته‌اند، شما را فریب داده اند، آن کره ماه نیست، فکر کردم که فایده ندارد، بنابر این من بدون تصویب آنها، کار را شروع کردم ولی این مراحل دو سال طول کشید و بعد از اینکه تهیه کننده‌ها را یافتم، کار سه سال دیگر طول کشید.

● مشکلی در حین فیلمبرداری داشتید؟

بله، تهیه کنندگان از مراکش، کویت و لیبی بودند ما در مراکش فیلمبرداری می کردیم و نصف فیلم را تمام کرده بودیم که از ملك حسن تلفنی داشتم، نزد او رفتم، به من تلگرافی از ملك فیصل نشان داد. که اگر هنوز آنها فیلم الرساله را در مراکش فیلمبرداری می کنند، من به کنفرانس اسلامی رباط نخواهم آمد. پادشاه شرمنده شده بود و من می‌دانستم برای او کنفرانس، مهم‌تر از فیلم است و در آن زمان، ملك فیصل پادشاه پرقدرتی بود و به ما گفتند که شما سه روز فرصت دارید مراکش را ترك کنید. واقعاً سه روز بسیار مشکلی بود. دکور، صحنه، همه‌اش، آن اسبها، سلاح‌ها. ولی کجا می خواهیم برویم، هیچ جا ـ خیلی جاها را سعی کردیم، حتی اروپا، در اسپانیا، مالتا، یونان، قبرس، همه‌اش جواب نه بود، تنها جایی که باقی مانده بود، لیبی بود. من دستور دادم همه وسائل را سوار کشتی کنند و در بندر منتظر بمانند. با هواپیما به لیبی رفتم، برای دیدن قزافی، دفعه اول بود ـ به او توضیح دادم و بعضی از صحنه‌هایی که فیلمبرداری کرده بودیم را نشان دادم. او کار را دید و بعد پرسید، مسئله چیست؟ برایش توضیح دادم. گفت این فیلم باید ادامه یابد و مسئولیت اتمام آن را قبول کرد.

● شما دو ورسیون از فیلم را به عربی و انگلیسی فیلمبرداری کردید، چه انگیزه‌ای باعث شد این کار را بکنید؟

سئوال جالبی است زیرا به لحاظ اقتصادی به نفع ما نبود، ولی به لحاظ زبان قرآن، احساس کردم لازم است فیلم را به زبان قرآن هم بسازم. وتا امروز از نسخه عربی بیشتر از نسخه دیگر لذت می‌برم. منظورم این است که کلمه «الله اکبر» مفهومی خاص دارد GOD IS GREATکه آن را نمی‌رساند.

ما حدس زدیم که ساختن نسخه عربی، ۲۵ درصد بیشتر خواهد شد. فکر کردیم بازیگران انگلیسی زبان بازی می کنند، کنار می‌روند، گروه عربی بازی می کنند، همان صحنه، همان مکان ـ ولی چون اولین بار بود، حوادث غیر قابل پیش بینی بود. مسئله‌ای که کشف کردیم در زبان بود. بازیگر انگلیسی فی المثل دیالوگی باید در حین راه رفتن تا نقطه مشخصی می گفت. کشف کردیم که به زبان عربی باید کلام بیشتری مصرف شود تا همان مطلب گفته شود، عربی، زبان پرشاخ و برگ‌تری بود. بنابر این فهمیدیم که باید صحنه را بازتر کنیم، نورپردازی را وسعت دهیم و همه اینها خرج بیشتری را دربرمی گرفت. فهمیدیم که چیزی به عنوان بازیگر بین المللی وجود ندارد، اگر به هر دو بازیگر، همان زمینه و امکانات را بدهید، هر دو یك جور جواب می‌دهند. بعضی اوقات این بهتر می‌شد بعضی اوقات آن. برای بازیگرهای عرب، اول ترسناك بود. «عبدالله قیس» می گفت من نمی‌توانم بعد از بازی «آنتونی کویین» بازی کنم؟ آنتونی کویین می گفت چطور من در مقابل یك عرب مسلمان نقش یك عرب مسلمان را بازی کنم؟ من هم پیش خودم گفتم خوب شد هر دو از هم می ترسند. مسئله بعدی بر آن بود که چه کسی اول بازی کند. هر کدام می‌خواستند طرف مقابل او برود تا او مشاهده کند. تصمیم گرفتیم که برای صحنه‌های داخلی، انگلیسیها اول بروند. تکنسین‌های نور با بازیگران انگلیسی زبان هماهنگ بودند و الگوی خوبی برای عرب زبانها بود. ولی برای صحنه‌های خارجی که عموماً سیاهی لشگر داشتند، عربها می‌رفتند که رابطه مستقیم با سیاهی لشگر برقرار می کردند و وقتی نوبت انگلیسی زبانها می‌شد، سیاهی لشگرها دقیقاً می‌دانستند چکار کنند. به این ترتیب مسئله را حل کردیم. و در آخر نسخه عربی، پولش را برگرداند، زیرا هر کسی یك نسخه ویدیویی برای خودش می‌خواست.



● چرا در هر دو فیلم از آنتونی کویین استفاده کردید؟

سئوال خوبی است، زیرا همه فکر می کنند کس دیگری پیدا نمی‌شد، در الرسالة، آنتونی کویین، بهترین انتخاب برای «حمزه» بود. از لحاظ سنی و به لحاظ چهره که کاملا عربی می‌شد. در عمر مختار هم همینطور او به لحاظ سنی عالی بود. عمر مختار، ۷۵ ساله، بازیگری در همان حدود سنی می طلبید و چهره ای که خیلی شبیه خودش بود آنتونی کویین.

● نظرتان در باره سینما و کار کرد آن چیست؟

سینما از اول تا آخر ـ الفبای سرگرمی است. شما نمی توانید یك نفر را بردارید، از یك جا به جایی بکشید و بعد برای او سخنرانی کنید. سینما، سرگرمی است، حالا هوش و عقل را باید از طریق عینی تفریح و سرگرمی رخنه داد. حتی سام پکین‌پا می گوید اگر شما، تماشاچی را مدت ۲ ساعت کاملا سرگرم کنید، فیلم‌تان بکل موفق است. من فکر می کنم، فیلم اول سرگرمی است بعد چیز دیگر...

● به لحاظ فن دکوپاژ، چه تفاوتی مابین دکوپاژ کارهای داستانتان و کارهای قبلی مستندتان وجود داشت؟

من به طریق نرمال دکوپاژ نمی کنم، که همه صحنه‌ها را بخصوص صحنه‌های داخلی را در جزئیات دکوپاژ کنم، دکوپاژ با جزئیات برای صحنه‌های جنگی بود. در این صحنه‌ها، موضوع تدوین بدرد می‌خورد. برای صحنه‌های داخلی، در ذهنم دکوپاژ می کردم. در حالی که کار می کردیم، همه چیز را تنظیم می کردم ـ روند بازیها و حرکتها را با دوربین تنظیم می کردم. در صحنه‌های جنگی ـ خیلی مهم بود که فریم به فریم تنظیم شود. و اینجا بود که زمینه مستند سازی من بدرد می‌خورد.

● بنابر این در صحنه‌های داخلی بدون دکوپاژ کار می کردید؟

بله تقریباً در حد یك نقشه و با فلاشهای مختلف جهت بازیگران را مشخص می کردم، و به این ترتیب زوایای جدید پیدا می کردم.

● پس فرق اصلی در دکوپاژ داستان و مستند در کار شما چیست؟

در کار داستانی، شما دکوپاژ را بر اصل ریتم تنظیم می کنید، ریتم قصه. و در مستند، دکوپاژ بر اصل ساخت «داستانی»، از داخل یك «نبود داستان» از تصاویر (ایمازها) استفاده می شود تا داستانی ساخته شود. در درام، تنها داستان و قصه را دارید و می خواهید آن را نرم و موزون بسازید، با ریتمی که حرکات حس نشود. اگر حرکات حس شود، موفق نیستید. ولی به هر صورت، مونتاژ در مستند زیباتر است. زیرا شما هم نویسنده هستید، هم کارگردان و هم مونتور. شما راش دارید و قصه را می سازید.

● ارتباط سینما با ایمان و عقیده یك فرد چیست، با توجه به سابقه کارهای خودتان؟

سینما، زبان ارتباط است. شما، یا بیننده را به عنوان تماشاگر (بی تفاوت) دارید، یا اینکه درگیرش کرده‌اید با پرده، درگیرش کرده‌اید، یا به عنوان یك تماشاگر فقط ناظر است. وقتی با پرده درگیر می شوید، باید عاملی داشته باشید که تماشاچی قادر به برقرار کردن ارتباط با آن باشد. من فقط درباره الرسالة صحبت نمی کنم، درباره هر فیلمی می گویم. ایده‌آل‌ترین موقعیت برای یك کارگردان، وقتی یك شخصیت را می‌پروراند، اگر در پنج دقیقه اول فیلم، بینندگان، شخصیت را بشناسند و دوست داشته باشند، در آن صورت شما روی تماشاچی کنترل دارید. حال شما کاری کرده‌اید که او را دوست داشته باشند. اگر او گریه کند، تماشاگر گریه می کند، اگر بخندد، تماشاگر می خندد. هیچ فیلمی موفق نخواهد بود اگر تماشاگر نداند با چه کسی باید همدلی کند، برای چه کسی «کف» بزند. شما باید با یك طرف باشید و علیه یك طرف. این اساس درام است.

حالا می‌آییم سر عمر مختار که یك پیر مرد ۷۰ ساله عرب بود. چه چیزی دارد که دنیا با او همدل شود؟ بنابر این از معلمی شروع می کنیم که به بچه‌ها درس می‌دهد. این در هر جای دنیا که باشد، تماشاچی با آن ارتباط برقرار می کند، در ژاپن، در فیلیپین، در هر جا. و نه هر معلمی، معلم بچه که با بچه‌ها انعطاف زیاد دارد، و بچه‌های کوچك بازیگوش و فضول. بطور اتوماتیك تماشاچی این «رده» (سیر) را دوست خواهد داشت. حالا من روی تماشاچی کنترل دارم و بنابر این خواهم توانست آنها را با خود همراه کنم. من هر موضوعی داشته باشم فرق نمی کند، مذهبی یا غیره، اگر تماشاچی با آن ارتباط برقرار نکند، اثر خیلی گم خواهد شد. آنها فقط نظاره گر خواهند شد. و وقتی تماشاچی حس کرد که فیلم دارد او را موعظه می کند، درس می‌دهد، درس مستقیم، از پرده جدا می شود. بطور غیر مستقیم، شما باید به قلب تماشاچی نفوذ کنید.

● شما این را چطور آموختید از مدرسه یا در حین کار یا مطالعه یا...؟

خوب واضح است، از تجربه یعنی مدرسه این را به شما درس نمی‌دهد، از تجربه است. در مدرسه به شما آموزش می‌دهند پاسخ به دو سئوال اصلی را. تماشاچی ما کیست؟ و ما چه می خواهیم بگوییم؟ تماشاچی، اگر آفریقایی باشد، من یك کاراکتر سیاه پوست آنجا قرار می‌دهم. برای اینکه تماشاچی با آن ارتباط برقرار می کند و خودتان را نیز می گیرد، بهترین عکس‌العمل، زمانی است که شما خودتان را روی فیلم ببینید. مثل فیلمهای خانوادگی، که خودتان را می‌بینید و چطور لذت می‌برید، بعد از شما پسرتان، یا عیالتان بر فرض.

● خب، نظرتان راجع به جشنواره‌ها و اهمیت آن چیست؟

فیلم را باید جلوی تماشاچی گذاشت، برای من فرق نمی کند، چند جایزه در کدام فستیوال گرفته، اگر تماشاچی آن را دوست نداشته باشد، حتی اگر شاهکار باشد، باید آن را روی طاقچه گذاشت. در رابطه با جذب تماشاچی ـ در الرسالة و با هدف جذب تماشاچی غربی، من صحنه مسیحیت را پر و بال دادم، و برای جذب مسیحیان، ما صحنه مسیحیت و حضرت مریم را مفصلتر کردیم.

● کارگردان محبوب شما کیست، در جهان عرب و یا غرب؟

در جهان عرب درست نیست که من قضاوت کنم. چون کارهای زیادی ندیده‌ام ولی در سینمای غرب، «دیوید لین» است که فیلمهایش، فیلمهای یك کارگردان است. هیچ چیز از کار بیرون نمی‌زند، نه بازی، نه دوربین. احساس می کنید که فیلم یك کارگردان است. در میان کارگردانان مدرن، «الیورستون» را دوست دارم.

● کوروساوا چطور، از قدیمی‌ها؟

کوروساوا، کارگردان خوبی است، هنرمند بزرگی است، ولی من چندان به فیلمهایش علاقه‌ای ندارم. کارهای سینمایی‌اش قوی است ولی من را سرگرم نمی‌کند، حوصله‌ام سر می رود. البته شك ندارم که در کشور خودش بسیار دوست داشتنی است.

● خب از سوژه‌های مورد علاقه‌تان بگویید، از عمرمختار و از کارهای آتی، از صلاح‌الدین و....

خیلی سوژه‌های دیگر بودند، عبدالقادر جزایری، عبدالکریم خطابی و خیلی‌ها، ولی همه بعد از مبارزه تبعید شدند. به جز عمر مختار که حاضر نشد حتی تبعید شود. او می‌خواست در سرزمینش بمیرد. وقتی زمان نوشتن فرا رسید، مسئله فلسطین در ذهن من بود.

صحنه‌هایی تزریق کردیم که موازی بود. ایتالیایی‌ها، تصور می‌کردند که لیبی جزء خاك آنهاست. مثل مسئله مشابه اسرائیل و فلسطین. ایتالیایی‌ها می گفتند: سزار از کنار لیبی گذشت و به همین دلیل، لیبی جزئی از امپراطوری رم است. و به همین ترتیب، یهودی‌ها از فلسطین گذشتند، بنابر این مال آنهاست. حالا وقتی که فیلم را می‌بینیم این دو کشور را جایگزین کنید، می‌بینید که عین همان است. بنابر این به این ترتیب اگر من صلاح‌الدین را بسازم، من تصویری از وضع حالایمان ساخته‌ام. دعوا ما بین خودشان، تا وقتی که او آمد و سعی کرد آن را متحد کند، ایمانشان، آنها را متحد کرد و در آخر جوانمردی، اخلاقیات اسلامی. وقتی او اورشلیم را فتح کرد یك قطره خون نریخت. او خیلی جوانمرد بود. این نوشته ما نیست، تحقیقات خودشان است. نوشته‌های کشیشان، محققین کلیسا.

● بعد از صلاح‌الدین چطور؟

بعد از صلاح‌الدین، «آندلس»، زیرا فقط نشان دادن جنگ درست نیست. ما فقط جنگجو نیستیم، ما، مسلمین به جهان تمدنش را دادیم. علوم پزشکی، شیمی، ولی البته نه مستقیم. یك قصه رمانتیك وجود دارد که در پس زمینه اینهاست. دانشگاهها آنجا هستند. در آندلس علم و تمدن وجود دارد. من دوست دارم به جهان بگویم موشکی که به کره ماه رفت به علوم ما ارتباط داشت.

● شخصیت اصلی «آندلس»، کیست؟

آندلس، توسط زنی فرمانروایی می‌شد. و «ابن‌المنصور» توانست به قدرت برسد از طریق رابطه‌ای رمانتیك با آن زن. او قادر شد اسپانیا را تصرف کند، اسپانیا را متحد کند. ولی آن دوران طلایی بود. «طارق ابن‌زیاد» موضوعی نیست که ما بتوانیم به دنیا ارائه بدهیم. او اسپانیا را فتح کرده، آن را برای دنیای اسلام می شود ساخت ولی نه برای جهان غرب، چون کار او یك عمل استعماری بود در ابتدا، ولی بعد که یك‌تمدن شد می شود کار کرد.

● درباره «شیخ شامل» در آذربایجان چطور؟

من اطلاعات زیادی درباره منطقه ندارم ولی وقتی آنها



■ بزرگترین کشف و خوشحالی برای من، برخورد با شخصیتهای روحانی در ایران است، آن هم با این میزان از وسعت تفکرشان. به علاوه، مطالبی که شما دربارهٔ حضرت آیة‌الله خامنه‌ای و دیدگاههایشان نسبت به هنر و مقولهٔ نشر فرهنگ اسلامی در فراسوی مرزها برایم گفتید، برایم کشف بزرگی محسوب می‌شود که با آنچه سابق بر این دیده و شنیده بودم، بسیار متفاوت است

استقلال خودشان را بدست آوردند گفتم باید کاری کرد تا آنها را به اسلام برگرداند. خوب است که به آنها پیام داد. اگر چیزی از خودشان باشد، از قهرمانان‌شان، از همکاریشان در اسلام، بهتر است. و خب گشتم و به «شیخ شامل» رسیدم و این کتاب را گرفتم شمشیرهای بهشت، و به نادر (طالب‌زاده) می گفتم که باید آنرا بسازد. چون مثل عمر مختار است، او جذب ایمانش است، در حال جنگ است علیه کمونیست‌ها، و این سوژه خوبی است زیرا باعث می‌شود همه کشورهای زیر سلطه کمونیست، احساس افتخار کنند که مسلمانند. و فکر می کنم، سوژه مهمی است و باید انجام گیرد. و سوژه های دیگری وجود دارد که من آشنا نیستم که باید درباره آنها ساخته شود و در ارتباط با اسلام.

● امروز سینمای جهانی در چه وضعی است و چه مسئله اساسی ای دارد، ویدئو، تلویزیون و...

مسئله ای وجود ندارد، فقط مسئله نمایش دادن است. نه در فیلم ساختن، بلکه در نمایش آن. اول تئاتر بود، بعد تلویزیون، حالا ویدئو و کابل، روی چه کسی اثر می گذارد؟ صاحب سینما. مردم قبلاً مجبور بودند بروند سینما، حالا می‌توانند خانه بمانند و می توانند تلویزیون کابلی داشته باشند. صد کانال داریم. بنابر این اثر می گذارد روی صاحب سینما ولی روی فیلمساز، نه. تقاضای بیشتری برای فیلم‌سازی وجود دارد، و من مشکلی نمی‌بینم.

● در این کلیت، نقش شیعیان را در کجا و چه می‌بینید؟

خوب من همیشه در لوس‌آنجلس هستم، نزدیکترین دوست من که می خواست همراه من بیاید یك شیعه است، ما همیشه صحبت می کنیم و بحث می کنیم. من یك آدم خیلی مذهبی نیستم. مذهب برای من مثل یك ملیت است، یك فلسفه، زیستن. بنابر این برای من، سنی و شیعه، مسئله نیست. اسلام است. ولی چیزی که روی من تأثیر بسیار می گذارد، این است که در میان اهل تسنن، باب اجتهاد بسته است. ولی در میان شیعیان از قبل هم این موضوع را می‌دانستم، که باب اجتهاد باز است. شیعیان فکر بازتری در این رابطه دارند. من اینجا آمدم و برایم ثابت شد که فکرشان بازتر است. از خودم می‌پرسم اگر بخواهم شیعه شوم باید چه بکنم. چکار کنم؟ حالا فرض کنید که بپرسم می‌خواهم شیعه شوم. چکار باید بکنم؟ بگویم علی ولی‌الله؟ همین؟ خوب این را که همیشه می گوئیم.

● می‌خواهید شیعه شوید؟

خوب البته نه همین حالا. همیشه دوست دارم درباره شیعه بدانم، زیرا دوستم در لوس‌آنجلس که شیعه است، اهل سوریه. او یك شیعه متعصب است و ما همیشه با هم شوخی می کنیم. ولی همیشه این فکر باز وجود دارد.

● و این برای شما محرور است؟

بله محرور است. من به لحاظ سیاسی، شیعه هستم، به لحاظ سادگی در ایمان، سنی هستم، و بالاتر از همه یك مسلمانم و دشمنان روی این کار می کنند این مشکل بزرگ بعدی ما خواهد بود. می خواهند خون بریزند. می‌دانم که در افغانستان دنبال این هستند. با سنی و شیعه هم کاری ندارند. سه چهار گروه که با هم می خواهند بجنگند و آمریکا دنبالش هست. در زمان جنگ ایران و عراق هم می‌دیدم. دلشان می‌خواست ادامه پیدا کند، از طریق انعکاسش در رسانه‌ها مشهود بود. که بگذار همدیگر را بکشند، و برای خرید اسلحه خرج کنند. الان دنبال همین دعواها هستند. در عربستان سعودی دارند این را جا می‌اندازند که شما اگر شیعه باشید کافرید. زیرا می ترسند و می خواهند مردم را استثمار کنند.

● خب از سفرتان راضی هستید؟

بله. کاملاً. خیلی خوشحالم از آشنایی با شما، با ایران.

● بر می گردید؟

انشاءالله

[به نقل از سوره، دورهٔ چهارم، شمارهٔ سوم]



غرفهٔ نور

هر صبح،
از اولین شعاع نور
زاده می‌شوم،

و شب،
با رفتن آخرینش،
می‌میرم
حالا دگر می‌خواهم
نور را در فراخترین غرفه دلم،
قاب کنم

تا صبح،
بر من منت ننهد،

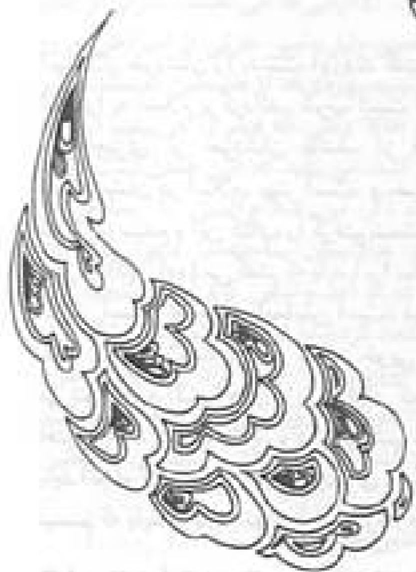
و شب،
ناظر مرگ خویش نباشم.

کورش ادیم - بابل

ماهی این رودم

هرقدر، تبذِ آینه پیمودم
جز خویش را به خویش نیفزودم
در طرحِ سایه‌ای که فرو می‌مرد
ترکیبی از خلاصهٔ خود بسودم
خاکسترِ مرا به هوا می‌برد
تابوتِ ابرِ آه غم اندودم
بر دوشِ ابر، شکوهٔ دریاداشت
فریادِ زخمهای نمک سودم
حتی، ندید شانهٔ کوهستان
چون زیر بارِ فاجعه فرسودم
خود راچنانکه چشم شادیده است
طاوس رنگ عاریه ننمودم
در نفیِ آزمندی دندانم
دندان به روی داغِ جگر سودم
با دوستانِ صادق یک رنگم
رفتارِ خسروانه نفرمودم!
در آتشم اگر که بسوزانند
در دیدگانِ کس نرود دودم
این دستهای قانع خالی را
بر چرکِ التماس نیالودم
هرچند، گردِ زردِ ملالی را
از رویتان به عاطفه نزدودم
زنجیری از اسارتِ نیلوفر
در پیچ و تابِ غائله نگشودم
دور از جوارتان، نزیم هرگز
زیرا، همیشه ماهی این رودم

شیرینعلی گلمرادی - دماوند



مکاشفه

و آوار سیاه آسمان
بر شانه‌های کوه
آبی.
جریانی ناپیدا
بر گیسوان درخت
و چمن،
عرق کرده از هیجان مکاشفه.
در روشنای صبح
صدای خدا پیچید
رازی گشوده شد...

حمیدرضا شکارسری



یگانه‌ترین سرزمین تنهایی

اگر می‌توانستم در شبی روشن
ماه را
چون پرنده‌ای
در دست بگیرم؛
می‌بوسیدمش
و به جزیرهٔ غریبی در آن سوی زمین
- که به انتظارش نشسته‌ام -
پرواز می‌دادم
تا شب مهتابی یگانه‌ترین سرزمین تنهایی‌ام را
از دور
تماشا کنم
و در سایه روشن کرانه‌هایش
نماز بگزارم!!



گشایش

به وعدهٔ سحرگاهی برمی‌خیزم،
و نفس سحر را،
بو می‌کشم،
به یاد مرغی می‌افتم،
که در کوه قاف مسکن دارد.

□

در آفتاب نیمروز،
نیم چرتی می‌زنم،
و به خواب می‌بینم،
شقایق باغچه‌ام را،
که سه روز دیگر،
شکفته می‌شود.

□

روی چشم ماه
قدمی آهسته می‌زنم،
شبانه، تفرّج کنان می‌روم،
به دشت سبز اندیشه.
باغچه‌ام از گل خالی است،
اما شقایقم،
ساعتی است شکفته شده.

نصرالله بلوکی ـ اصفهان

بغض سپید

شب از نهایت اندوه من چراغانی است
به دوش خاطره‌ام شعلهٔ پریشانی است
اگر نمی‌بود از بام لب کبوتر شاد
شکسته بالش و در کنج غصه زندانی است
سکوت بغض سپید گلوی دفترکم
همیشه عاشق تک واژه‌های بارانی است
اگرچه آنسوی پرچین غصه خانهٔ توست
و دورتر زعطش‌ازخانه ما نیست
مباد اینکه از این کوچه بگذری ای دوست
که در حوالی ما فصل درد افشانی است

علی زابلی ـ رشت



دو سوی سکّه!

آنسوی سکّه
تصویر غبارآلود دستی در قاب بود
و اندوه ملال آور انسان
که در بغضی از تیرگی‌ها
می‌آشفت
وقاب خالی از شکوفه
می‌گریست!
و توهّم تصویر
ـ که در انجماد بسته قاب زندانی بود ـ
ریشه می‌گرفت!

اینسوی سکّه
مردی فقیر
با کاسه‌ای خالی
از کوچه
می‌گذشت!!

فرهاد صابر ـ آمل



از پشت پرچین صخره‌ها

درختان
همسایگان صبور من‌اند
و بادها
دوستان سادهٔ بی‌رنگ!
همیشه در ذهنم
سنگ
حرف از مهربانی دارد.
و از پشت پرچین صخره‌ها
ساکنان شهری مدفون
با من بیگانه می‌شوند
تا زندگی‌ام را
در خیابان تقویم‌ها و شماره‌ها
طی کنم!!



یوجین اونیل؛ کنکاش برای حقیقت

● چیستا یثربی

«بیایید برخیزیم و روانه شویم. او آگاه نخواهد شد...»[سیر روز در شب][1]

فکر کردن به «اونیل» طعم شور امواج کف آلود دریا و تلخی سفرهای بی‌فرجام و هراس و شگفتی احترام‌انگیزی را برمی‌انگیزاند و این حس غریب شایدهمان نظر «سینکلرلوئیس»، نویسنده آمریکایی باشد که در هنگام دریافت جایزه نوبل گفت: «یوجین اونیل، طی ۱۲ سال فعالیت هنری خود، تئاتر آمریکا را از یک کانون دروغین بر اساس شعبده بازی، به جهانی باشکوه از هراس و عظمت مبدل ساخت.»

یوجین اونیل، پیشرو تئاتر آمریکا محسوب می‌شود. تئاتر آمریکا توسط او در عرصه بین المللی مطرح شد. اگرچه اونیل را به عنوان یکی از بزرگترین درام‌نویسان واقعگرا می‌شناسند. اما او در واقع، تمامی سبکهای دراماتیک رایج بین سالهای ۱۹۱۵ و ۱۹۳۰ را آزموده است. آثار نمایشی اونیل، طیف وسیعی از جریانهای نمایشی نوین را در برمی گیرد. از ناتورالیسم گرفته (در ماوراء افق)، تا سمبولیسم (امپراتور جونز) از اکسپرسیونیسم (میمون پشمالو) و به کارگیری ماسک (خدای بزرگ براون)، تا تک گویی و استفاده از تکنیک «جریان سیال ذهن» (میان پردهٔ عجیب) و بالاخره استفاده از اساطیر یونان (الکترا سوگوار می‌شود) و حکایات کتاب مقدس (لازاروس خندید). در بعضی از آثار اونیل، از جمله «خدای بزرگ، براون» و «لازاروس خندید» استفاده از تأثیرات ویژه نمایشی و نمادگرایی سنگین، محتوای فکری نویسنده را تحت‌الشعاع قرار می‌دهد و در برخی آثار دیگر مانند «مرد یخی می آید» یا «سیر طولانی روز در شب». سبک او، سرد و ساده و عاری از هرگونه ترفندهای صحنه‌ای است. اگرچه اونیل در خلق هر نوع اثرنمایشی موفق است، اما در یک نگاه کلی، یکی از بدبین ترین درام‌نویسان آمریکاست و بیشتر آثارش (بخصوص آثار واقعگرایانه‌اش) لحن تلخ و غم‌آلوده‌ای دارند.

اونیل از نظر فکری، به شدت تحت تأثیر فردریک نیچه، فیلسوف آلمانی بود و این تأثیرپذیری در تمام مراحل زندگی او احساس می‌شد. اونیل نیز مانند نیچه به دنبال یافتن معنای زیست شناسی یا روانشناسی زندگی نبود، بلکه در جستجوی ادراک معنای «بشر کامل» بود، و در این جستجو، به همان جایی می‌رسید که نیچه رسیده بود: «بشر کامل، بشری است که از حدّبشر دیروز وامروز گذشته است و اوست که باید به دیگران مدد برساند تا به خانهٔ وجود خویش که عین درد است بازگردند و در آنجا مسکن گزینند»[2] اونیل در بسیاری از آثارش یک واقعگرا بود، اما این واقعگرایی را از صافی هنر عبور می‌داد و سعی می کرد که از دیدگاه خود به مسائل، جهت بدهد و تفسیر خود را در وقایع دخالت دهد و این، مصداق همان گفتهٔ نیچه است که می گوید: «بزرگ بودن یعنی جهت فکری دادن». واقعگرایی او، باعث نمی شد که به آنچه هست قناعت کند و تسلیم طبیعت شود. اگر او بیشتر از دردها می‌گفت، به این دلیل بود که «درد پیوسته درصدد یافتن علل و اسباب است و حال آن که خوشی، بی آن که واپس بنگرد، می‌کوشد تا همان جایی که هست بماند»[3]. از این دیدگاه، میان واقعگرایی یك روانشناس و یك هنرمند، تفاوت، از زمین تا آسمان است و روانشناس خود را با واقعیت سازگار می کند و به آن تن در می‌دهد. امّا هنرمند، واقعیت را می شناسد تا آن را با خود سازگار کند و در آن به نفع خود دخل و تصرف کند و شاید به همین دلیل، اونیل نیز مانند نیچه، اصالت چندانی برای روانشناسی قائل نبود و از آن تنها به عنوان وسیله استفاده می کرد، ولی در پیدا کردن راه حل نهایی بشر آن را ناتوان می‌یافت. اونیل اگرچه از عقاید روانشناسانی چون فروید و یونگ، در کارهایش استفاده می کرد ولی همیشه این گفته نیچه را

■ بزرگترین مهارت اونیل در شخصیت‌پردازی است.

■ روانشناس، خود را با واقعیت سازگار می کند و به آن تن در می‌دهد، اما هنرمند واقعیت را می شناسد تا آن را با خود سازگار کند و در آن به نفع خود دخل و تصرف کند.

■ مساله هویت، یکی از مهمترین دستمایه‌های آثار اونیل است.

■ موفقیت یك نمایش واقعگرا، مرهون عمل نمایشی است، نه شاعرانه بودن آن!

به یاد داشت که:

«هیچگاه روانشناسی را بر سربازارها نفروشید. هیچگاه به مشاهده برای مشاهده نپردازید... اگر از دید هنری به طبیعت بنگریم، می بینیم که طبیعت نمی تواند نمونه و الگوی کار باشد. طبیعت زیاده، آشکار است، ناجور کننده است و همیشه ناهمواری به جای می گذارد... به نظر من، کار یا بررسی که از روی طبیعت و یا به پیروی از آن انجام گیرد، نشانهٔ بدی می نماید. زیرا همانا دست نشاندگی، ناتوانی و بندگی است. به زانو درآمدن و کمر خم کردن در برابر پیش آمدهای کوچك، شایسته یك هنرمند کامل نیست. دیدن آنچه هست در سرنوشت دستهٔ دیگری از مردم است. کسانی که نگرش ضد هنری دارند، چنین نگرش واقع بینانه‌ای خواهند داشت...»[۴] نفوذ نیچه بر افکار اونیل، در بسیاری از موارد، تأثیر نظریات فروید را در او تحت‌الشعاع خود قرار می‌دهد.

همانگونه که اونیل از لحاظ فکری، تحت تأثیر نیچه بوده است، از نظر هنری، از «آگوست استریندبرگ»، درام نویس بزرگ سوئدی، تأثیرپذیرفته است. و به تقلید از او، نمایشنامه‌هایی بر اساس شرح حال خود (اتوبیوگرافیکال) نگاشته است که در آنها از عناصر واقعی زندگی خود وام گرفته است. از معروفترین این نمایشنامه‌ها می توان به «سیر طولانی روز در شب» اشاره کرد که براساس زندگی خانوادگی اونیل در خانهٔ پدری اش، شکل گرفته است و وضع یك خانوادهٔ از هم پاشیده و روبه اضمحلال را نشان می‌دهد. اونیل خود در مورد «استریندبرگ» می گوید:

«ما بیش از حد، متحمل ابتذال ظواهر شده‌ایم. استریندبرگ، سالها پیش از آنکه بسیاری از ما به دنیا آمده باشیم، تلاش و تقلای ما را شناخته بود و از آن رنج می‌برد. او با گسترش شیوهٔ عصر خود و نیز پیام گویی از شیوه‌های آینده در محتوی و قالب، این امر را نشان داده است»[۵]

بیشتر منتقدان، بزرگترین توانایی اونیل را در تجسم و خلق شخصیتهای نمایشنامه می‌دانند. در واقع بزرگترین مهارت اونیل، شخصیت‌پردازی اوست و به همین دلیل، تنها نمایشنامه‌های واقعگرایانهٔ او در برابر گذشت زمان، تاب آورده‌اند. یعنی نمایشنامه‌هایی که در آنها، تأکید اساسی بر شرح و توصیف شخصیتهاست.

به نظر منتقدان، یکی از ضعفهای اساسی اونیل در کار نگارش نمایشنامه، ناتوانی او در نگارش گفتگوهای زنده بود[۶] که البته اونیل بعدها توانست بر این ضعف، فائق آید. این منتقدان معتقدند که گفتگوهای نمایشنامه‌های ابتدایی اونیل، در بدترین وضع خود، انگار که از یك ملودرام ضعیف، امانت گرفته شده‌اند و در بهترین وضع ممکن، یك نوع یکدستی در آنها مشاهده می شود، به گونه‌ای که همه شخصیتها را درست و معتبر نشان می‌دهند، ولی هیچگونه صعود و نقطهٔ اوجی در گفتار آنها مشاهده نمی کنیم. گویی همهٔ مثل هم حرف می‌زنند و حرفهای همگی نیز درست است!

برخی معتقدند که اونیل برای چیره شدن بر این اشکال، به نگارش نمایشنامه‌های طولانی‌تر روی آورده است. در همهٔ آثار اونیل، سه درونمایه اساسی به چشم می‌آید:

۱ ـ سختی و انعطاف ناپذیری محیط طبیعی که در بیشتر موارد در قالب دریا یا مناطق غم افزای نیوانگلند نمایش داده شده است. در نمایشنامه‌های اونیل، طبیعت، رام نشدنی ودر تقابل همیشگی با انسان به نظر می‌رسد. چرا که اونیل عقیده دارد که طبیعت، انسان را می آزماید. یا اورا بی‌دفاع می کند و شکست می‌دهد و یا بر ارزش وجودی او می افزاید.

۲ ـ درونمایه دیگر آثار اونیل، مادیات و تلاش آدمها برای به دست آوردن اشکال نابخته‌ثروت است.

۳ ـ آخرین و موفق‌ترین درونمایه کار او، مساله هویت و آزمون کشف خود واقعی از زیرنقابهای ظاهری است.

کار اونیل را می‌توان به پنج دورهٔ زمانی تقسیم کرد[۷]:

اولین دوره، مربوط به نمایشنامه‌های گمشدهٔ اوست، که به دلیل ضعیف بودن آنها، نویسنده هرگز تلاشی برای انتشارشان نکرد. این نمایشنامه‌ها در کتابخانه کنگره پیدا شدند و در سال ۱۹۵۸، منتشر شدند که از میان آنها می توان به یك زن برای زندگی ـ (۱۹۱۳)، تیرانداز مخفی. (۱۹۱۷) مرد سینمایی، (۱۹۱۶)، تشنگی (۱۹۱۶)، بی پروایی (۱۹۱۳)، اخطار (۱۹۱۴) و... اشاره داشت.

دومین دورهٔ نویسندگی اونیل، که برای نخستین بار باعث شناخته شدن او شد، نگارش یك سری «نمایشهای دریایی» بود که از تجربیات شخصی اونیل مایه گرفته است. این مجموعه آثار، در زمان خود، به عنوان نمونهٔ درامهای واقعگرا مطرح شدند، اما امروزه، جنبه‌های رومانتیك و کیفیات احساسانی آنها، بیشتر مورد توجه قرار می گیرد. بهترین‌های این گروه عبارتند از: مسافر شرق؛ به سوی کاردیف (۱۹۱۶)، سفر دور و دراز به وطن (۱۹۱۷)، در منطقه جنگی (۱۹۱۷)، مهتاب کارائیب (۱۹۱۸) و...

سومین دوره آثار اونیل، یکی از موفق‌ترین دوره‌های نویسندگی او محسوب می شود و نمایشهای نگاشته شده بین سالهای ۱۹۲۰ تا ۱۹۲۴ را در بر می‌گیرد.

در این زمان، اونیل پس از کسب تجربه و کارآموزی درنگارش نمایشنامه‌های تك پرده‌ای، به نوشتن نمایشنامه‌های طولانی‌تر روی می آورد. اولین نمایشنامهٔ این دوره، «در ماوراء افق» نام دارد که در سال ۱۹۲۰ نوشته شد و اولین جایزهٔ پولیتزر را برای نویسنده‌اش به ارمغان آورد. سپس «کاه» در سال ۱۹۲۱ نوشته شد. و در همین سال، با نگارش «آنا کریستی» بار دیگر جایزهٔ پولیتزر به اونیل تعلق گرفت اولین جدایی اونیل از واقعگرایی، نمایش اکسپرسیونیستی و سمبولیك «امپراتور جونز» بود که در آن، نابودی یك مرد متکبر، تحت نفوذ خرافات و ترس، مورد بررسی قرار می گیرد، اونیل در این گونه نمایشها، گرچه تمایلات روانشناختی داشت و بخصوص سعی می کرد که از آرای فروید بهره گیرد، ولی در نهایت نمی‌توانست با استفاده از یك راه حل مبتنی بر روانشناسی، نجات روحی شخصیتهایش را تضمین کند. اوروانشناسی را برای بررسی اوضاع و واقعیات موجود به کار می گرفت، اما پس از کشف واقعیت، نمی توانست به آن تسلیم شود و تنها با به کارگیری آن، تناقضهای میان زندگی وروح بشر را حل وفصل کند. چون واقعیت را پست‌تر از آن چیزی می‌دید که آدمهایش به دنبالش بودند و حال تنها یك راه باقی می‌ماند؛



استفاده از واقعیت به عنوان سکویی برای پرش به سوی فراواقعیت به سوی آنچه که دیگر در حیطه روانشناسی نیست و تنها هنر و دید هنری، قادر به درک آن است. «در اینجا باید همهٔ ارزشهای گذشته را واژگون کرد و همه چیز را دوباره در بوتهٔ آزمایش گذاشت»[8]

در همین زمان، اونیل، دو مطالعه متوسط و نه چندان قوی بر روی مساله «هویت» انجام داد و حاصل آن، دو نمایش «متفاوت» (۱۹۲۰) و «اولین مرد» (۱۹۲۲) است و بالاخره یك نمایشنامهٔ اکسپرسیونیستی بلند به نام «میمون پشمالو» در این دوره نوشته می شود که وضع انسان را در یك تمدن مکانیکی مورد بررسی قرار می دهد.

در نمایشنامه «همه بچه‌های خدا بال درآورده اند» (۱۹۲۴)، اونیل به مسائل نژادی روی می آورد. در این نمایش یك شوهر سیاهپوست و همسر سفیدپوستش هویت خود را در نسل بعدی جستجو می کنند. «چشمه» در سال ۱۹۲۵ نوشته می شود.

یکی از بهترین آثار این دوره «درختان نارون» (۱۹۲۴) ویکی از تراژدیهای راستین اونیل است که احتمالا مدیون یکی از آثار تولستوی، با نام «قدرت تاریکی» است. چهارمین دوره آثار اونیل، از سال ۱۹۲۵ شروع می شود و «دوره کیهانی» نامیده می شود. بیشتر آثار این دوره، طولانی هستند و مفاهیم والا و آرمانگرایانه‌ای را در خود نهفته دارند و در این سری آثار، وابستگی شدیدی به تاثیرات نمایشی به چشم می‌آید مارکو میلیونر (۱۹۲۸)، خدای بزرگ براون (۱۹۲۶) ـ لازاروس خندید (۱۹۲۸) و میان پرده عجیب (۱۹۲۸) از بهترین آثار این دوره هستند. «میان پردهٔ عجیب»، سومین جایزه پولیتزر را برای اُونیل به ارمغان آورد. این نمایشنامه، یك ملودرام احساساتی است که به یك بررسی روانشناختی تبدیل می شود و براساس مونولوك و تك گفتارهای طولانی و جریان سیال ذهن، نگاشته شده است. «مری مك کارتی» نظریه پرداز تئاتر، معتقد است که اونیل در این نمایشنامه، از کشفیات روانشناسی نوین سود برده است تا ناخودآگاه شخصیتهایش را روی صحنه، به نمایش بگذارد و درواقع با این نمایشنامه، تلاش کرده است که تصویر کاملتری از مردم معمولی در زندگی روزمره ارائه دهد. در «خدای بزرگ براون» اونیل از ماسك استفاده می‌کند که بین تماشاگران و بازیگر نقش فاصله ایجاد کند و تماشاگرانش را به ابعاد درونی شخصیتهای نمایش نزدیك نماید. البته استفاده از ماسك و صورتك، به دلیل تأثیرپذیری اونیل از نظریات روانشناسی معاصر نیز صورت گرفته است. یعنی آرای کارل گوستاویونگ در مورد «پرسونا»، پرسوناواژهٔ یونانی است و به معنای صورتکی است که بازیگران یونانی برای ایفای نقش، به صورت خود می‌زدند. از نظر یونگ، پرسونا، شخصیت اجتماعی یا نمایشی است و شخصیت واقعی و خصوصی هرکس در زیر این ماسك قرار دارد. یونگ زندگی را تقابلی می‌داند که میان شخصیت اجتماعی و شخصیت واقعی فرد، وجود دارد. نمایش «آه ـ بیابان» (۱۹۳۳). یك کمدی اتوبیوگرافیکال است که براساس خاطرات واقعی دوران جوانی اونیل نگاشته شده است و دیدی نوستالژیك نسبت به آمریکای زمان جوانی اونیل دارد.

از سال ۱۹۳۵، شهرت اونیل به تدریج رو به کاهش نهاد، و حتی دریافت جایزه نوبل در سال ۱۹۳۶، نتوانست این روند را متوقف کند. اما با نگارش «سیر طولانی روز در شب» در سال ۱۹۵۶، نام او دوباره بر سر زبانها افتاد و دوره پنجم و آخرین دورهٔ کارهای او، به عنوان بهترین دوره آثارش، مطرح شد. اونیل در نمایشنامه‌های آخرش، تجربیات نمایشی را کنار گذاشت و دوباره به واقعگرایی روی آورد. آخرین نمایشنامه‌های او، بسیار قوی هستند و به همین دلیل، در تئاتر آمریکا، قابلیت اجرایی چندانی ندارند و بیشتر برای مطالعه مناسب هستند تا اجرا. «مرد یخی می آید» یکی از بهترین کارهای اونیل محسوب می شود و «سیر طولانی روز در شب» برای چهارمین بار، جایزهٔ پولیتزر را نصیب اونیل می کند. اونیل در آخرین دورهٔ آثارش، با بازگشتی دوباره به سوی واقعگرایی، رازی را در این زمینه کشف می کند و آن اینکه موفقیت یك نمایش







واقعگرا، مرهون زیبایی یا شاعرانه بودن آن نیست. بلکه اگر موفقیتی وجود دارد، تنها از عمل نمایشی ناشی می شود. نویسنده بایدبتواندهمه چیزرا به «عمل» تبدیل کند و به قول «مری مك کارتی»، هیچ حقیقت یا معنایی ماورای یك واقعه (عمل) وجود ندارد. هر چیز بیشتری که به نمایش واقعگرا اضافه شود، یك دروغ است و این کشف اونیل، هدیه ای برای تئاتر واقعگرای آمریکاست که بعدها توسط نویسندگانی چون «آرتور میلر» و «تنسی ویلیامز» دنبال شد.

یوجین اونیل، تنها نمایشنامه نویس آمریکایی است که تا به حال موفق به دریافت جایزهٔ نوبل شده است. خود او در سال ۱۹۴۸ گفت: «این آثارمن بود که برای نخستین بار، جهان را از وجود یك تئاتر پیشرفته، که در ماورای سرگرمی نمایش صرف قرار داشت، آگاه ساخت.[۹]»

حدود ۵۰ نمایشنامه از او به جای مانده است که قابلیت اجرای صحنه ای را دارند. اما «اعتبار اونیل، به تدریج از پرتو چراغهای سالن نمایش، به زیر نور چراغهای مطالعه، نقل مکان کرده است[۱۰].»

دلیل آن چیست؟ اونیل همواره در جهت بسط قابلیتهای تئاتر می کوشید و سعی می کرد تا با ترفندهای ویژه، محدودیتهای صحنه را کاهش دهد، اما بیشتر نمایشنامه های او بسیار طولانی هستند و تعدادی ازآنها به طراحی صحنهٔ پرخرجی نیازمندند.

اونیل بیشتر درنمایشنامه هایش، شرح کاملی از ویژگیهای شخصیتها، طراحی صحنه، حرکات و حتی جزئیات دقیق آن را می آورد وعلاوه بر آنها اطلاعاتی اجتماعی، تاریخی از وقایع ارائه می دهد که بدیهی است نمی توان همهٔ آنها را در صحنه پیاده کرد[۱۱].

درنتیجه نمایشنامه های او به تدریج جای خود را در کتابخانه ها پیدا می کنند تاسالنهای نمایش. پل گری می گوید: «اونیل سرانجام متوجه شدکه نمایش یك بعدازظهر، نمی تواند حاوی تمام مطالبی باشدکه وی قصد بیان آنها را دارد... امروزه بسیاری از نامه های او منتشر می شوند که بیان کننده سرخوردگی فزایندهٔ اونیل ازتئاتر هستند[۱۲].» با این حال اونیل هرگز ازتئاتر ناامید نشدو تا لحظهٔ آخر زندگی اش، در فکر رشد آن بود تئاتر آمریکا مانند فرزند اونیل بود که در طول این سالها تربیت شده و رشد کرده بود. هر چند این کودك در بزرگسالی اش، تمام رؤیاهای اونیل را برآورده نکرد، ولی به هر حال فرزند او بود و اونیل نمی توانست در برابر سرنوشتش، بی تفاوت باشد.

□□□

یوجین گلا دستون اونیل در ۱۶ اکتبر ۱۸۸۸ در نیویورك متولد شد. پدرش جیمز اونیل، هنرپیشه یك گروه بازیگران سیار بود که بعد از سالهای دهه ۱۸۸۰ به مدت ۱۶ سال، نقش «ادموند دانته» را در «کنت مونت کریستو» بازی می کرد. یوجین هفت سال اول زندگی اش راهمراه پدرو مادرش به مسافرت پرداخت و نخستین ارتباط زودرس او با تئاتر دراین سالها حاصل شد. اعتیاد مادر اونیل به مورفین، بزرگترین ضربه برای او بودکه بعدها در قالب شخصیت «مری» در «سیر طولانی روز در شب» به تصویر کشیده شد. اونیل هرگز محصلی جدی نبود و از مقررات مدرسه، گریزان بود. در ۱۹۰۸، به جستجوی طلا، راهی هندوراس شد. سپس مدتی در یك کشتی حمل حیوانات به کار مشغول شد، در سال ۱۹۱۲، خبرنگار «نیولندن تلگراف» شد و درهمان سال، معلوم شدکه به مرض سل مبتلاست و به مدت ۶ ماه در آسایشگاه مسلولین بستری شد. شخصیت مسلول ادموند درنمایش «سیر طولانی روز در شب»، از شخصیت خود نویسنده دراین دوران، گرته برداری شده است.

اونیل دراواخر عمر، ازنظر جسمانی بشدت ناتوان شدو به دلیل ناتوانی درنوشتن، درافسردگی شدیدی به سرمی برد. در این زمان کاملاً به همسرش وابسته بود سلامتِ او از سال ۱۹۴۳ به تدریج ازبین رفت تا این که کاملاً فلج شد ودر ۲۷ نوامبر ۱۹۵۳، چشم از جهان فرو بست.

اونیل اولین جایزهٔ پولیتزر را به خاطر نمایش «درماوراء افق» دریافت کرد. این نمایش، درمورد رؤیاهای شکست خورده، ونیروهای مقاومت ناپذیری است که برخلاف خواست و آرزوی واقعی انسان عمل می کنند و اورا به راهی مخالف ذاتش می کشانند «روبرت مایو» یك شاعر جوان است که در ابتدای نمایش، قصد دارد خانه‌اش را به قصد یك سفر طولانی ترك کند، سفری دریایی به همراه عمویش که اورا به آرزوی کودکی اش، یعنی رفتن به آنسوی تپه های چشم انداز همیشگی اش می رساند. برادرش که از نظر روحی، با او بسیار متفاوت است، و ازکار کشاورزی درمزرعه لذت می برد، قصد داردکه با دوست مشترك دوران کودکی شان «روت» ازدواج کند. روبرت در شب عزیمتش، به روت اعتراف می کند که دوستش دارد. واکنش مثبت روت، باعث می شود که او تغییرعقیده دهد و علی رغم آرزویش، درهمان مزرعه بماند و با روت ازدواج کند و در عوض برادرش، راهی این سفر دریایی می شود. روبرت سعی می کند که کارهای مزرعه را به نحو احسن انجام دهد و زندگی همسر و فرزندش را بگذراند. ولی به دلیل عدم مهارت در این کار و ضعف بدنی، بتدریج مزرعه را به نابودی می کشاند و همه چیز را از دست می دهد. همسرش نیز به تدریج نسبت به او بی تفاوت می شود. تا اینکه او بالاخره درمی یابد که همسرش به راستی او را دوست ندارد. او به سل مبتلا می شود و درحال مرگ است. روبرت در بستر مرگ، هنوز به رؤیاهای کودکی اش می اندیشد و آرزو می کند که به آنسوی افق برسدتا بتواند آزادی اش را به دست آورد. در آخر با مرگش، به این آزادی دست می یابد.

اگر اونیل با نگاهی تلخ به زندگی می نگرد، هرگز از عظمت و وسوسه انگیزی آن، چیزی نمی کاهد و شگفتی کار او در همینجاست. نگاه اوتلخ است، ولی در ورای این تلخی، چه شور شگرفی برای در آمیختن با هر چیز، حتی رنج به چشم می آید! و این خط مشی اونیل در زندگی است. آزمودن هر چیز با تمام وجود؛ حتی اگر به قیمت ناامیدی، اندوه و مرگ تمام شود. چرا که خوشبختی و بدبختی مفاهیمی انتزاعی هستند که هرکس ازآنها تعریفی خاص خود ارائه می دهد و درنهایت، «تنها زندگی است که واقعی است» و اگر بخواهیم از واقعیت شروع کنیم، هیچ بخشی اززندگی، جا نمی ماند.□

پی نویس ها:

۱و۵ ـ یوجین اونیل ـ سیر روز در شب ـ محمود کیانوش ـ انتشارات اشرفی ـ ۱۳۵۷

۲ و۳ و۴ و۸ـ کتاب زمان ـ ویژهٔ نیچه ـ بهار ۶۳ ـ زیرنظر عبدالحسین آل رسول ـ ص ۲۶ ـ ۳۷ ـ ۴۳

6,7- World drama - Vol 3

۹ و۱۰ و۱۱ و۱۲ـ دیدگاههای جدید از سیر طولانی نمایشنامه نویس ـ پل گری ـ سعید فروزی ـ نمایش ـ شمارهٔ ۱۴ ـ ۱۵ آذر ۶۷

منابع

1- Aspects of drama - M.Mc Carthy - 1962
2- Comparative tragedies - Helen. E. Harding. 1939
3- The Complete play production handbook-by C. Allensworth

هاله بر دیوار گلی

● محمود بدرطالعی



ضیابری و میهمانش، ازروی پُل چوبی رودخانه‌ای، که تا پایین محله امتداد داشت، گذشتند و پیچیدند توی کوچه. از بغل بانك ملی رد شدند، کوچه را پشت‌سر گذاشتند و از دامنهٔ تپه بالا رفتند.

آسمان بالای سرشان، یکسره آبی بود. از سمتِ شرق تمامی ده را می‌شد دید، که در تلألو آفتاب نیمروزی نفس می‌کشید. سقف‌های گنبدی و گلیِ خانه‌ها، مثل خمیرهای ورآمده‌ی نان بود.

پایین محله، توی میدانچه‌ی باز، مردهای پا به سن، پای دیوار سینه‌کش آفتاب نشسته بودند و سیگار می‌کشیدند، و تسبیح می‌گرداندند. زنها در کوچه‌های ده، گوسفندهایشان را به طرف خانه‌ها هی می‌کردند. دود از اُجاق خانه‌ها بلند بود.

میهمان، جلد دوربین عکاسی را باز کرد و گفت:

ـ یه نمای عمومی از ده می‌گیرم. چطوره، هان؟

ضیابری گفت:

ـ یه نما از ده؛ یه نما از میدانچه و آدمها.

طرف غرب تپه، کوره‌های آجرپزی بود و باغهای انگور، و درختهای بلند آزاد و چنار. دامنه‌ی تپه، جاده‌ی خاکی و باریکی ده را مثل چنبره‌ی مار دور می‌زد، و وارد میدانچه‌ی پایین محله می‌شد.

ضیابری از تپه پایین رفت. نرسیده به دامنه، ایستاد. طرفِ شرق، انگار آسمان و تپه را به هم دوخته بودند. رو به میهمان گفت:

ـ نگاه کن، زیباس: پشت تپه انگاری دریاس.

یك لحظه دلش هوای دیدن دریا را کرد. خنده‌اش گرفت. میهمان گفت:

ـ چی شد، خنده‌ات گرفت؟

ـ می‌دونی! «مریوان» که بودم، یه روز جمعه با رفیقم رفتیم دریاچه‌ی «زریواره» رفیقم بچه‌ی میانه به ترکی شعر می‌گفت: «بولاغ، بولاغ». نمی‌تونست فارسی شعر بگه. می‌گفت اصلاً نمی‌تونه فارسی فکر کنه. زیبایی دریاچه منو گرفته بود. نیزارها، اسبهای عریان، اسبهای سپید و قهوه‌ای. گفته بودم خدمتم که تموم شد و برگشتم شمال: شبهای جمعه میرم بندر، رو اسکله وامی‌سَتم و دریارو نگا می‌کنم. به مُول‌شکن‌ها و نور زرد و شکننده‌ی چراغهای راهنما، که همراه موجهای آب دریا، موج ور میداره. امّا میدونی...

این بار تلخ خندید.

ـ تو دو سه ماهی، که داشتم وقت می‌گذروندم؛ یه بارم نشد برم دریا. حتی یه بار...

میهمان عصبی، با دستش هوا را شکافت و گفت:

ـ غیر ممکنه، احمقانه‌س.

ضیابری از دامنه‌ی تپه بالا آمد. «ـ احمقانه، غیرممکن!». از شهر و دیارش، آواره‌ی «قزوین» شده بود. شهری با قهوه‌خانه‌ها، مساجد و کوچه پسکوچه‌های تنگ و باریکش. مثل کوچه پسکوچه‌های پُشت خیابانِ «ری» و خیابان «خرابات» که هر وقت از این سرِ کوچه‌ی خیابان «ادیب‌الممالك» می‌رفت، از سرِ کوچه‌ی دیگر خیابان خرابات درمی‌آمد. بعد «بویین‌زهرا»، «دانسفهان».

می‌دید مثل ساحری شده. امّا عوض سحر کردن، خودش سحر می‌شد. سحر شده بود.
میهمان آمد بالای تپه. گفت:
ـ بذار یه عکسم از تو بگیرم.
روی تپه، دو مقبره‌ی سرپوشیده‌ی خشتی بود، با سقفی گنبدی؛ که یك طرفش دیوار نداشت. چند نفری تکیه داده به دیوار خشتی، چمباتمه زده بودند. یکیشان سرپا، تو آفتاب ایستاده بود.
ضیابری گفت:
ـ خب؛ کجا وایستم؟
میهمان گفت:
ـ می بینی؛ توی ده هم جوونای بیکاره کم نیستن.
ـ شاید. اما اونا چندتایی شون راننده‌ی کامیونن. ماشینشونو خوابوندن، بلکم بعد برن سرِ کوره، آجر بزنن. اونی که سرپا واستاده اسمش شیخانه. تو «تهران‌پارس» با یکی دو تا از اینا پاسور می‌زدن و تلکه می‌کردن. یا اینکه کاسه کوزه‌دار می‌شدن. حالام که بخشون نگرفته، برگشتن اینجا قاپ میندازن.
ـ خوب شد. حالا که اینجوری‌یه، یه عکسم با اونا میندازیم.
ـ ممکنه دلشون نخواد...
ـ دلشون نخواد؟ چی داری میگی؟ حالا ببین.
رفت به طرف آنها.
ـ سلام! می‌گم اگه آقایون دلشون بخواد، می‌تونن یه عکس دسته جمعی بندازن.
شیخان دستی به موهای فرفری‌اش کشید، که از سیاهی برق می‌زد. گفت:
ـ سلام از ماست. ما مُخلص آقای مُدیریم.
دستش را پیش برد و با میهمان دست داد. بلندتر از همه بود و جاافتاده به نظر می‌رسید. دیگران هم از جایشان بلند شدند و با ضیابری دست دادند.
شیخان گفت:
ـ باشه. چه عیب داره، عکسه دیگه.
میهمان همگی را جلوی دهانه‌ی مقبره‌ها نشاند. سه‌پایه‌ی دوربین را درآورد. آن را روبروی آنها، تو زمین کاشت و دوربین را، سوار سه‌پایه کرد. به عدسی دوربین چشم دوخت. گفت:
ـ یه خورده جمع‌تر؛ خوبه.
با دست اشاره کرد به ضیابری.
ـ شما اینور بشینین. آهان...
بعد خودش تندی دوید و کنار جمع نشست.
... «تلیك»!

□□

ضیابری این دفعه که از تهران برگشت، یك دوربین فیلمبرداری کوچك با خودش آورد. همراه دوست جوانش، که تازه منقضی خدمت شده بود.
دمدمه‌های غروب، ضیابری و میهمان از خانه درآمدند.
ـ خسته نباشی، خدا قوت!
مشدی هاشم با گاو پا به ماهش، از دشت می‌آمد.
ـ رسیدن به خیر آقای ضیابری. مهمان داری!
ـ همشهری‌یه، مشدی.
ـ خوش آمدین، بفرمایین.
میهمان بی‌صدا خندید. گفت:
ـ خیلی ممنون. خدمت می‌رسیم.
لبِ رودخانه، «مشدی قربان» داشت با کارد سلاخی، رگِ گردن گاو قربهی را می‌برید. خون می‌جهید و فوران می‌زد، و توی آب گل‌آلود رودخانه می‌ریخت. چشمهای از حدقه درآمده‌ی زبان بسته، به آنها که دور مشدی حلقه زده بودند، دوخته شده بود. ضیابری و میهمان از روی پل چوبی رودخانه گذشتند.
صحنه‌ی جان کندن گاو، خونی که به رودخانه می‌ریخت و نگاههای دلسوزانه‌ی آنها، که مشدی را در چنبره‌ی خود گرفته بودند، و خود مشدی که حالت ظفرمندی به خود گرفته بود، برای میهمان جذبه‌آور بود.
میهمان ایستاد و جعبه‌ی دوربین را که به گردن داشت، باز کرد. دوربین را از جلد درآورد. قاب لنز را برداشت. دوربین را جلو چشم گرفت.
مشدی قربان و جماعت تماشاچی، حالا به هم فشار می‌آوردند. همگی به دوربین چشم دوخته بودند.
ضیابری دید که میهمان با انگشت سبابه‌ی دست راست، هی به تکمه فشار می‌دهد. صدایی نمی‌آمد و فیلم نمی‌چرخید. یواشکی به میهمان گفت:
ـ چی شده، نمی‌گیره؟
میهمان دوربین را مقابل چشم گرفت. وارسی‌اش کرد. تکمه‌ی کوچکی را، که در محل جای فیلم بود، گرداند. دوباره مقابل چشم گرفت.
جماعت و مشدی قربان سینه جلو دادند. اما ضیابری صدای حرکت فیلم را نمی‌شنید. دوباره گفت:
ـ دوربینو بنداز تو جعبه؛ بریم ببینیم مرضش چیه؟
از بغل رودخانه گذشتند و پیچیدند تو کوچه. چند تا از بچه‌ها دنبالشان راه افتادند. میهمان دوربین را دوباره از جعبه درآورد. خوب وارسی‌اش کردند. کلید فیلمبرداری قفل بود.
میهمان گفت:
ـ خوب؛ بریم دوباره بگیریم؟
ضیابری گفت:
ـ اُونوقت می‌فهمن، خوبیت نداره.
ـ میگم قبلی‌یه خوب در نیومده، اومدیم دوباره بگیریم.
دوباره برگشتند روی پُل چوبی. خون هنوز به رودخانه می‌ریخت؛ اما دیگر از رگِ گردن نمی‌جهید. گاو هم داشت آخرین رمقش را از دست می‌داد. مشدی قربان دوباره با کارد سلاخی سینه جلو داد و جماعت به دوربین پوزخند زدند.
فیلمبرداری از کوچه‌ها و تپه‌ای که از طرف «فرهنگ و هنر» به عنوان آثار باستانی حفاظت می‌شد، از چشم‌انداز روستا، و از یکی دو موتورسوار، که با سرعت به طرف یال تپه بالا می‌آمدند، و از بچه‌هایی که با سپر حلبی و شمشیر چوبی، در دو سمت یال تپه سنگر گرفته بودند، و بعد با هیاهو به بالای تپه رسیده بودند و جنگیده بودند، تمام شده بود. هنوز دو سه دقیقه‌ای از فیلم باقی بود.
ضیابری گفت:
ـ دوست داری، می‌ریم پایین محله یه سری به همکارمون «حسین دارایی» می‌زنیم.
ـ میریم پایین‌ده‌رو هم می‌بینیم.
از کوچه‌ها گذشتند. وارد خیابان پایین محله شدند. امتداد رودی که از بالامحل می‌آمد، از وسطِ خیابان می‌گذشت. بچه‌های قد و نیم، تو خاك و خُل وول می‌خوردند و بازی می‌کردند.
مردان مُسن، پای دیوار، سینه‌کش آفتاب نشسته بودند و گرمای مطبوع و مُلس پاییزی را به تن می‌کشیدند. بعضی‌ها پوستین روی شانه‌ها انداخته بودند و چپق می‌کشیدند. جوانهای روستا نشسته بودند توی تنها کافه قنادی، چای می‌نوشیدند و شیرینی می‌خوردند. عکاسی بغلِ قنادی بسته بود و تابلوی رنگ و رو رفته‌اش، تو ذوق می‌زد.
زنها پهن‌های سفت شده را، از کنار دیوار خانه‌ها جمع می‌کردند. هرازگاهی کامیونی رد می‌شد و پسله‌ی آن، فضا را از خاك می‌انباشت.
مردی روستایی همراه همسر و دختر و همسایه‌اش، داشت دیوار ریخته‌اش را با خشت و کاهگل بالا می‌برد.
نرسیده به مدرسه‌ی پایین محله، روبروی قبرستان، موتور آب با سروصدای زیاد، آب را از لوله‌های بزرگ به رودخانه می‌ریخت. زنان و دختران، شوخی‌کنان دبه‌های پلاستیکی‌شان را پُر آب می‌کردند و بی‌معطلی، زیر سنگینی دبه‌های پر شده، راهی خانه می‌شدند. پیراهنهای چیت گلدار و ارزان قیمت ـ که بزازباشی با الاغ توی ده می‌آورد و می‌فروخت ـ تنشان بود. بعضی‌ها سربند بسته بودند و بعضی‌ها، لچك سفید به سر داشتند. صورتهای شان سُرخ و تیره و آفتاب سوخته، و نگاهشان شرم‌آلوده، خسته و بی‌رمق بود.
دستِ چپ موتور آب، پای دیوار خانه‌های روبرو، جوانهایی دورهم جمع شده بودند و اختلاط می‌کردند.
ضیابری در راه، به اهالی سلام می‌گفت. گاهی هم به «تاتی» از بچه‌ها می‌پرسید:
ـ حالی خو آرَه؟
ضیابری از عرض رودخانه، که خشك بود، گذشت. میهمان موتور آب را دور زد و از روی لوله‌ی سیمانی به این طرف آمد.
اکنون زنها که آب برمی‌داشتند، نزدیکتر بودند. بهتر در چشم می‌نشستند. تصویرشان جمع‌تر شده بود. میهمان قاب لنز را برداشت. دوربین را جلو چشم گرفت. ضیابری اشاره به دور کرد و گفت:
ـ اول آنجا؛ زنها دارن با دبه‌های پُر به خانه برمی‌گردن.
میهمان دقیق شد. روی تکمه فشار آورد. فیلم چرخید.
از لوله‌ای بزرگ و افقی، آبی زلال و پاك و پرکف، با فشار می‌آمد و به رودخانه می‌ریخت. صدای آب، همهمه‌ی زنان و دختران را که آب برمی‌داشتند محو می‌کرد. ضیابری می‌دید که می‌خندند و رو برمی‌گرداندند. اینك، نما از دستها و دبه‌های آب بود، که پُر می‌شد.
میهمان یك لحظه مکث کرد.
فلاحتی مدیر مدرسه‌ی پایین، سلیمانی معلم کلاس پنجم و چند نفر دیگر پای دیوار مدرسه ایستاده بودند، سلیمانی براق شد و عصبانی، دستهایش را باز و بسته کرد. فلاحتی لب می‌جوید خاموش. میهمان تصویر دیگری گرفت از آنها، که پای بیدهای جوان، در عرض رودخانه ایستاده بودند. صدای چند نفر اوج گرفت. فلاحتی با انگشت سبابه به ضیابری اشاره کرد؛ و ضیابری به میهمان. میهمان دوربین را توی جعبه

گذاشت. دوتایی از روی لوله‌ی سیمانی گذشتند. شیخان با گروهی، روبروی فلاحتی ایستاده بود و از فیلم و چاك پیراهن و سینه‌های عریانی که شیر می‌دهد به کودك قنداقه، و از ناموس و چنین و چنان کردن حرف می‌زد.

رگهای گردنش، چون مارهای خفته، از دو سوی گلوگاه متورم شده بود. آن روز روی تپه، با موهای فرفری، که مثل قیر سیاه بود. امروز با موهای صاف که «قیصر»ی زده بود. پلك‌ها و مژه‌ها و موهای سر، از گردو خاك صحرا خاکستری شده بود.

ضیابری با صداقت گفت:

ـ چی شده، قضیه چیه؟

فلاحتی دستی به پشت شانه او زد. بـا هم (سلیمانی، میهمان و معلمی دیگر) وارد دفتر شدند. سلیمانی پشت میز مدیری نشست. ضیابری روبروی کمد پرونده‌ها. میهمان بغل دستش. آن که آرم معلمی روی یقه‌ی کتش بود، با فلاحتی روبروی سلیمانی نشستند.

سُلیمانی یکپارچه آتش بود. گر گرفته و داغ. گویی حریف می‌طلبید. با پوستین بافت خراسان، حالتی غریب داشت. همچون «نادر» بر تخت سلطنت. گفت:

ـ آقای ضیابری! آیا کار درستی است از ناموس مردم فیلم بردارن؟

پسله‌ی خنده‌ای بی‌صدا ضیابری گفت:

ـ من چه می‌دانستم... تصویر فیلم، تصویر چهره و صورت نیست. تصویر دست و دبه و آب است.

سلیمانی دوباره پرسید:

ـ برای چی فیلم گرفتین؟ برای اینکه ببرین تو سینما نشون بدین؟

میهمان با گرهی در ابروها گفت:

ـ سینما؟! سینمایی تو کار نیس.

به چشم‌های ضیابری نگاه کرد.

سلیمانی با اطمینان گفت:

ـ من می‌دونم تو دل شما شهریها چی می‌گذره. شما شهریها، خودتونو از دهاتی‌ها بالاتر می‌دونین. می‌گین دهاتی‌ها متعصبن. اما خیلی چیزارو، دهاتی‌ها بهتر از شماها می‌فهمن. میهمان دوربین را از گردنش درآورد. بغل دستش روی صندلی گذاشت. ضیابری برافروخته، با صدایی که سعی می‌کرد آرام بنماید گفت:

ـ شما دیگه چرا آقای سلیمانی! هیچ انتظار نداشتم. شما که دیگه همکارین؛ تحصیلکرده‌این. اینجور فکرا از شما بعیده.

شرمی دوید توی صورت سلیمانی. با این همه هنوز دَمغ بود. فلاحتی انگار لحظه‌لحظه‌ی خوبی بود و او هم باید از روی تکلیف صحبتی می‌کرد، گفت:

ـ های ضیابری! اینجا شمال نیست. فرق می‌کند. حالا چه لازم کرده بود از زنها و دخترها فیلم بردارین؟

مکثی کرد. بعد رو به میهمان گفت:

ـ نه به جان شما. دروغ می‌گم؟

از جایش بلند شد. به طرف در رفت. با اشاره به میهمان گفت:

ـ لطفاً یك لحظه تشریف بیارین.

با میهمان بیرون رفت. آن که آرم معلمی روی یقه‌ی کُت داشت، گفت:

ـ من هم بچه‌ی همین جا هستم. می‌دانید، آقای سلیمانی هم همچه منظوری نداشتن. تازه، همین آقا تو روی شیخان وایستاد و از شما دفاع کرد.

سکوت شد. سلیمانی مستقیم به روبرو نگاه می‌کرد. به کمد؛ به تمثال شاه، به نقشه‌ی ایران؛ به بیرون پنجره. درست نمی‌شد فهمید. شاید نگاه نمی‌کرد. شاید جای دیگر بود.

در باز شد. فلاحتی با میهمان آمدند تو. بیرون آن چند نفر، حالا زیادتر شده بودند و گویی در انتظار حکم قطعی دادگاه؛ بعد از حضور قاتل و شاهد و قاضی.

ضیابری گفت:

ـ مسأله‌ای نیست...

رو به میهمان کرد و اینکه فیلم را، از دوربین بیرون بیاورد. میهمان با خونسردی، فیلم را روی میز گذاشت.

ضیابری گفت:

ـ امیدوارم رفع سوء تفاهم شده باشه.

فلاحتی گفت:

ـ اجازه بدین تا محله‌ی بالا همراهتون بیام.

ـ برای چی؟

ـ ندیدین پُشت در کمین کردن؟ اگه حمله کنن، آنوقت دوربین رو هم... صورت سبزه‌ی میهمان مثل صورت میت شد. ضیابری گویی حبه‌ی قند درشتی توی گلویش گیر کرده بود، گفت:

ـ آقای فلاحتی! شما هم زیادی دلتون شور می‌زنه. دیگه تموم شد. منظور فیلم بود که دادیم... خود را تکاند. از روی صندلی بلند شد. میهمان هم. با همه دست داد و آمدند بیرون. پُشت مدرسه، روی سکوی کلاسی، و جلو در، بیست سی نفری ایستاده بودند.

شیخان جلو میهمان را گرفت و گفت:

ـ فیلمو چیکار کردین؟

ـ تو دفتره، دادیمش به دوستتون.

یکی که لاغر بود و سرش را از ته تیغ انداخته بود، گفت:

ـ برو دیگه، از این غلطا نکنی‌ها!

برق تیزی نوك چاقویش، تو چشم ضیابری می‌زد. میهمان فحش را به خود نگرفت. ضیابری اما مثل آهن گداخته‌ای، که در آب سرد بیندازند، تف زد، بخار شد، یخ کرد.

میهمان گفت:

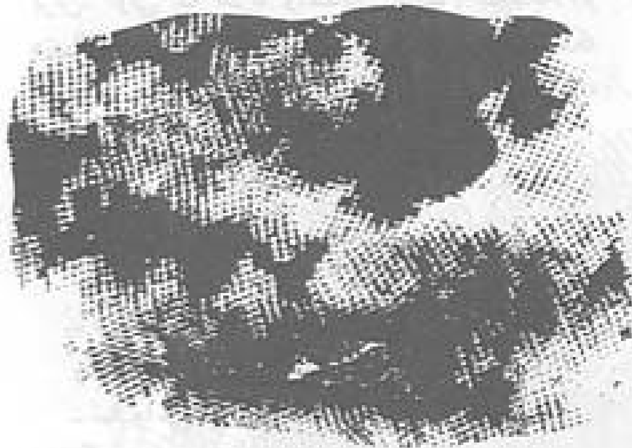
ـ جرا گذاشتی فیلم بردارم؛ نمی‌دونستی اینا حساسیت دارن؟

ـ از کجا می‌دونستم؟ مگه ندیدی همه شون سربند وروسری بسته بودن. حالا اگه تلویزیون بود، مثلاً عیبی نداشت.

ـ منظورت چیه؟

ـ منظورم اینه که، تلویزیونیها با نامه و دستور اداری می‌اُومدن؛ اگه اشکالی هم پیش می‌اومد، ژاندارمری حی و حاضر بود.

ضیابری با میهمان سر به زیر می‌رفتند. هنوز آفتاب می‌تابید. اما نه مثل ساعت پیش. بادهای سوزنده، ابرهای سپید و خاکستری را جا به جا می‌کرد. آسمان آبی، از پس پشت ابرهای سرگردان و کهه کشده، با قرمزی مخمل گونه‌ای، روی دشت و بامهای گنبدی خانه‌ها، سایه می‌انداخت و دوباره، در هجوم ابرهای تیره و سُربی پوشانده می‌شد. شاید آسمان بارانی می‌شد.





مرغ عشق

● فخری گنجعلی



امروز از میان حرفهای مادر شنیدم که آن پرندهٔ کوچولو مرده است!

پرنده مال همسایهٔ بغل دستی مان بود که وقتی قصد داشت چند روزی به مسافرت برود، چون کسی را نداشت تا از پرنده‌اش نگهداری کند، اورا به دست ما سپرد.

مادر هم قفس پرنده را آورد و با يك میخ به دیوار کوبید.

پرنده کوچك بود. مثل يك گنجشك. با پرهای سبز و زرد.

مادر می‌گفت: «مرغ عشق است.»

پرندهٔ کوچولو پرهای سبز تیره و روشن ظریفی داشت که در زیر گلو زرد می‌شد.

نوکش مثل نوك طوطی برگشته بود، و گهگاه می‌زد زیر آواز!

گاهی اوقات نوك کوچکش را از میان میله‌های قفس بیرون می‌آورد و به برگهای سبز کاغذ دیواری نوك می‌زد.

در خیال من پرندهٔ کوچولو به میهمانی آمده بود، به میهمانی خانه ما.

و من می باید کاری می کردم که به او خوش بگذرد و احساس غریبی نکند.

هر غروب بعد از این که گلهای توی باغچه را آب می‌دادم، قفس پرندهٔ کوچولو را به حیاط می‌آوردم و به شاخهٔ نازك درخت نارنج آویزان می کردم.

به نظرم با این کار حالش کمی جا می‌آمد.

چون بعدش می‌زد زیر آواز.

بعضی صبحها وقتی موهایم را در مقابل آینه شانه می‌زدم، از توی آینه قفس طلایی پرنده را نگاه می کردم.

در آن زندان کوچك اسیر شده بود.

دلم می‌خواست می‌توانستم در قفس را باز بگذارم و پرنده را پر دهم تا به هرجا که خواست برود.

ولی حیف. پرنده آن قدر دست آموز شده بود که فکر می‌کنم اگر در قفس را هم باز می‌گذاشتی از جایش تکان نمی‌خورد. شاید هم پرواز کردن را از یاد برده بود.

یك هفته به سرعت گذشت و همسایهٔ ماوقت بازگشت از سفر آمد و پرنده را برد.

من احساس کردم بغضی در گلویم پیچیده است و هرآن ممکن است مثل يك حباب شیشه‌ای بشکند.

به پرنده خو گرفته بودم.

صدای بال زدنش را در قفس می شنیدم.

اما حالا دیگر جای قفس مرغ عشق به دیوار نقش شده بود.

و چشم من هرلحظه به آن می‌افتاد.

روزها و هفته‌ها گذشت و من پرندهٔ کوچك را فراموش کردم.

امروز عصر مادر برای انجام کاری از خانه بیرون رفت. سکوتی سنگین در همه جا موج می‌زد.

آنوقت من به وضوح صدای آواز مرغ عشق را شنیدم. مرغ عشقی که مرده بود غم آلوده می‌خواند!

● چند کاریکلماتور از امید غضنفر ـ بوشهر

لحظه‌های تازه...

□ قطره‌ای از اشکم را برای تشخیص نوع «شوق» یا «اندوه» به آزمایشگاه فرستادم.

□ با آمدن پاییز، باغ «یرقان» می گیرد.

□ قصیده به دوبیتی با تحقیر می‌نگرد!

□ پروانه همیشه در بخش «سوانح ـ سوختگی» بستری می شود.

□ جمعه‌ها، هفته استراحت می کند!

□ شهاب در مرز درك نور خاموش می‌شود.

□ وقتی دهانم را می‌بندم واژه‌ها «آسم» می گیرند!

□ جنازهٔ دیکتاتور به اعضای بدنش اجازهٔ تجزیه شدن نمی‌دهد!

□ اجساد آدمهای خسیس، کرکسهای گرسنه را به امراض گوارشی مبتلا می کند.

□ قلّهٔ کوه به قصد خودکشی خود را به درّه انداخت.

□ آبشار، يك فوارهٔ سر به زیر است!

□ سکوت؛ واژهٔ لال!

□ ماه از شب پانزدهم به بعد، رژیم غذایی می گیرد!

□ شب، تا صبح خوابش نمی‌برد.

□ میکرب سل در اثر ابتلاء به سرطان درگذشت.



● نقد فیلم خانهٔ خلوت ساختهٔ مهدی صباغزاده

خلوت خاکستری

■ رضا درستکار

□ در سینماهای تهران از نیمهٔ مردادماه دو فیلم شقایق (از مجید قاریزاده) و گلها و گلوله‌ها (از ناصر مهدی‌پور) و یك هفته بعد شانس زندگی (ساختهٔ شهریار پارسی‌پور) به نمایش درآمد.

قرق (احمد هاشمی) از سی ام مرداد، خانه خلوت از هشتم شهریور و عشق من، شهر من (علی قوی‌تن) از یازدهم شهریور جایگزین سه فیلم اوّل شده‌اند. اکران «با گرگها می‌رقصد» نیز تا زمان تحریر این مطلب (نیمه دوم شهریورماه) در گروه خارجی ادامه دارد. فروش فیلم‌ها پس از موفقیت نسبی «دو نیمه سیب» چندان رضایت‌بخش نبود، که البته دلائل متعددی را می‌توان برشمرد. این درحالی است که بهترین فصل سینمای کشور (تابستان) آخرین روزهایش را هم طی کرد!

□ خانه خلوت در دهمین دوره جشنواره فیلم فجر کاندید دریافت هفت جایزه و موفق به دریافت سیمرغ بلورین بهترین فیلمنامه نوشته حسن قلی‌زاده و اصغر عبداللهی شده است. پس از آفتاب نشین‌ها (۱۳۶۰)، پرونده (۱۳۶۲)، سناتور (۱۳۶۳)، گمشده (۱۳۶۴)، تصویر آخر (۱۳۶۶)، سالهای خاکستر (۱۳۶۸)، بازی تمام شد (۱۳۶۹) و جستجو در جزیره (۱۳۷۰)، خانه خلوت عنوان نهمین ساختهٔ مهدی صباغزاده در سینمای حرفه‌ای است. فیلمسازی پُرکار که اکنون پس از مشخص‌ترین وجه فیلمهایش (اقتضای روز) مشغله‌های ذهنی دیگری نیز به حریم کارش راه پیدا کرده است: «سعی خواهم کرد در یك نقطه متمرکز شوم.»

● خانهٔ خلوت

تدوین و کارگردان: مهدی صباغزاده، نویسندگان فیلمنامه: حسن قلی‌زاده، اصغر عبداللهی، مدیر فیلمبرداری: علیرضا زرین‌دست، مدیرتولید: مهوش جزایری، موسیقی: محمدرضا علیقلی، صدابرداران صحنه: بهمن حیدری، حمید پارسا حسینی، چهره‌پرداز: عبدالله اسکندری، منشی صحنه: شالیزهٔ عارف‌پور، تدارکات: فریدون بخشایش، دستیار کارگردان: محمد موفق، امور صدا: استودیو فیلمکار، روبیك منصوری. بازیگران: عزت‌الله انتظامی، نیکو خردمند، فاطمه گودرزی، رضا رویگری، جهانگیر فروهر، مرتضی احمدی، محمد ورشوچی و... تهیه‌کنندگان: مهدی صباغزاده، مهوش جزایری، حسین پورحسین و خسرو خسروی.

○ خلاصهٔ داستان

امیر جلال‌الدین، پاورقی نویس پیر مطبوعات، حاضر نیست دست از نوشتن بردارد. قصه‌های جدیدش هیچیك مورد قبول سردبیر واقع نمی شوند. اما حضور نرگس (دختر خواهر همسرش) باعث می شود که در دیدگاه جلال‌الدین تغییراتی حاصل شود. با بازگشت شوهر نرگس که در جنگ مفقودالاثر بود، این مهم به نقطه اوج خود می‌رسد.

○ برهان

نمودار سینمای ایران نقاط فراز و نشیب فراوانی را نشانمان می‌دهد. اگرچه موازنه به سوی سینمای وامدار جربیده و بخش هنگفت، سالها با دست‌مایه قراردادن سوژه‌های تقلیدی همواره نزول داشته است، اما بخشی از سینمای ایران به شدّت قابل احترام است. بخشی که دیگر می‌پذیریم بگوییم که از نو اختراع شده است و با هیچ معیاری قابل قیاس با کمیّت موجود نیست. (و البته این موضوع بحث مفصل دیگری می طلبد.) نقد کردن هر فیلمی هم حتی اگر جوانب دیگر قضیه را مدنظر داشته باشیم، به خودی خود، امتیازی است که مثلاً بخش هنگفت سینما پیش از انقلاب همواره از آن محروم بوده است: همهٔ ناسره‌ای که اندك اندك رو به ابتذال گرایید. تلاش نگارنده در حقیقت ایجاد نوعی گفتگوی رویاروی با خواننده و تماشاگر پی‌گیر و علاقمند و جدّی است. اگر این گفتگو بتواند به سهم خود راه تازه ای فرا روی کارگردان یا هریك از عوامل دیگر فیلم بگشاید، امری مضاعف صورت پذیرفته، چرا که آنها بایستی از پیش به کار خود اشراف کامل داشته باشند.

○ مدخل

دیدار دوّم خانه خلوت سخت ملال‌آور است. آن چه بیش از هرچیز دیگر بزرگ نمایی می کند، نبود حس و حال واقعی در فضای فیلم و نوعی بازی و تصنع در روابط و شخصیتهاست که سخت آزاردهنده است «شخصیت» در فیلمنامهٔ خانهٔ خلوت، یك سنخ (تیپ) شناخته شده است. خصوصاً نقش محوری فیلم که همراه با نوعی ریاکاری عجین شـده و آدمهای دیگر، که با واقعیت تناسبی ندارند! و تنها، جلوه‌هایی از آن را ارائه می‌دهند.

پاورقی نویس قدیمی مطبوعات امیرجلال‌الدین (عزت‌الله انتظامی) نمی تواند خود را با وضع جدید تطبیق دهد و طبق رسم روز برای جراید مطلب بنویسد! این تمهید اصلی فیلم است. قرار است پس از این شاهد چشم‌گشایی نویسندهٔ سی سال پیش بر واقعیات روزمره باشیم. واقعیتهایی که تناقض را از درون خود به فیلم و تماشاگر تحمیل می کنند. و البته واقعیتهایی که با تمام شدن موجودی حساب بانکی آغاز می شوند. اما از فقر نویسنده، همین بس که در باغ ویلایی دنج شمال شهر و غوطه‌ور در ناز و تنعم و عتیقه‌جات رنگارنگ زندگی می کند و خرج تحصیل سه فرزندش را در خارج از کشور هم می‌دهد! و باز ببینیم که همین آقا، برای خلاصی از وضعیت تنگ روزگار، حاضر نیست حتی گوشهٔ اضافی زمینش را بفروشد! به همین روی عارضه‌های تحمیل شده به شخصیت محوری، پرسشهای غریبی فراروی آدمی می گشاید. و خط سیر ماجرا گنگ می شود. جایی که معلوم نیست نویسنده بالاخره واقعیتهای جاری و ساری را لمس می کند؟! یا از سر استیصال با آنها کنار می‌آید؟

تازه کنارآمدنش با شـرایط، تا چه اندازه با آگاهی و شـناخت همراه است؟ برای نمونه از موارد اخیـر می‌توان به فیلم نیاز (۱۳۷۰_ علیـرضا داوودنژاد) اشاره کرد که اگر علی (شـخصیت اوّل فیلم) با شـرایط موجود کنار می آید، حضور و حرکت او در مدار نگرش آدمهای اطراف، گونه‌ای تغییر در زندگی و رفتار را بر نهاد پاکی به جریان می اندازد. رفتار علی و جنگ او با اوضاع موجود و بعد کنار کشیدن از کاری که در جنگ دارد، زمینه‌ای مساعد برای تأمل در خصائل انسانی به دنبال دارد. و این خود نشانه‌ای از کمال است که البته از سوی مخاطب خود نیز بی‌پاسخ نمی‌ماند. در خانهٔ خلوت، به فرض اگرهم تحول نویسنده را بپذیریم چه تأثیری در روند و ساختار اجتماعی پیرامونش می گذارد. تأثیر حضور یا عدم حضور آدمی مانند جلال‌الدین برای اطرافیان تا

چه اندازه است؟ آنچه فیلم به ما نشان می‌دهد اینست که او هیچ اثر قابل ملاحظه‌ای نمی‌تواند برمحیط پیرامونش داشته باشد. تازه او چه چیزهایی می نویسد که مورد قبول سردبیر واقع نمی‌شوند؟ در طول فیلم حتی یك اشاره جزیی هم به نوشتار او نمی‌شود! موضوع تمثیل و نماد هم منتفی است چرا که صباغزاده گفته است: «من چنین تفکری نداشتم که فیلم تمثیلی بسازم.»[1]

افراد دیگر نیز فراتر از تیپ‌های شناخته شده نمی‌روند. تمام شخصیت‌پردازی مثلاً در زنهای فیلم اینست که همسر به اصطلاح اتو کشیده جلال‌الدین از ابتدا تا به انتهای فیلم با سینی چای از این سو به آن سو برود. و «نرگس» هم که عاریه گرفته شده از سریالهای متداول تلویزیونی است. همان زنهای بی‌خاصیتی که همیشه با چشم گریان شروع و تمام می کنند. فقط اینجا نرگس در غیاب شوهرش پیراهن مردانه پوشیده که لابد حکمتی دارد!

حضور سه دلال هم بی کم و کاست، همان حضور برجستهٔ فروهر، احمدی و ورشوچی است، با روابطی مضحك فی‌مابین که قرار است در یك فیلم جدی! موجبات انبساط خاطر تماشاگر را فراهم آورند. چه چیزی باید به تماشاگر نشان داده شود؟ تحول یك شبهٔ کسانی که خلق‌الساعه قرار است از فردا کس دیگری جز خود باشند. که آن هم مسبوق به هیچ سابقه‌ای در زندگیشان نیست؟! فیلمساز (و فیلمنامه نویسان) از آن سو خانهٔ جلال را پراز اشیا قدیمی و عتیقه می کنند. و به نوعی می خواهند تاکیدی بر پیشینه، سنت و تاریخ داشته باشند. اما ازاین سو درآشتی خود با شرایط روز ـ که بنا را بر سختی آن گذاشته‌اند! ـ نویسنده را وامی‌دارند تا برای گذران زندگی و از سر ترس از خانه سالمندان، چشم تازه‌ای بر واقعیتها بگشاید. (کدام واقعیتها؟!) و با شرایط جدید کنار بیاید! و ماجرای نرگس را بنویسد، هرچه دلش می‌خواهد، رمان، فتو رمان، قصه کوتاه و.....! باز ببینیم که مثلاً واقعیتها از دیدگاه فیلمنامه این است که صاحبخانه بی‌انصاف (نرگس) قصد آپارتمان سازی دارد و مستاجرینش را آزار می‌دهد! ترغیب و تجویز این نسخه تا بدان پایه جعلی به نظر می‌رسد که استحالهٔ غیرقابل باور جلال‌الدین در آخرین لحظات فیلم! یا حتی ترحم و دلسوزی سردبیر که با شنیدن بیماری جلال‌الدین دستپاچه به گلشنی می گوید: اگر چیزی دارد، چاپ می کنیم! نیز از ضعف آن نمی کاهد. فیلمنامه بلاتکلیف از موضع گرفتن قطعی پشت موضوع فیلم، تشتت آراء نویسندگان خود را به درون منتقل کرده و همین امر، موجب از کف رفتن یکدستی در فضا، ریتم و بنای فیلم شده است که در مجموع به معضلی فراگیر ختم می‌شود. چیزی که از شخصیت امیرجلال الدین در طول فیلم می‌بینیم کمی تلخ مزاجی، عصبانیت و برخورد عصبی با همسرش و اطرافیان (سه همسایه مزاحم) و با گلشنی است! و اگر به جنس دیالوگهایی که در دهان پرسوناژها گذاشته شده دقیق شویم، چهره‌ای بهتر از آدمهای خلواره‌ای معلق (که گاه چندان عاقل‌اند که باور کردنی نیست و گاه آنقدر بی نزاکت که مایهٔ تمسخر) نمی‌یابیم. مگر نه اینست که ناسزاگویی‌ها به قصد خوشایند امروز تماشاگر عام در فیلم گنجانده شده است؟

فیلمنامه نویسان با دست و دلی باز، مجموعه‌ای از دست مایه‌های به نسبت موفق چندسال اخیر را پشت هم ردیف کرده‌اند، تا ذائقه هرنوع تماشاگری را دریابند. در این راه از سیر و سلوك عارفانه گرفته تا دیالوگهای سخیف که مانند نقل و نبات در فضا پراکنده و سکته‌های ناقص فیلم را لاپوشانی می کنند، و یا حتی از نوستالژی صدای «داریوش رفیعی» و تقبیح اغواگرانه و تناقض آمیز «جان وین» و «گری گوری پك» نگذشته‌اند! و خام دستی‌هایی نظیر داخل کردن ماجرای دزدی و پلیس و شاخ و برگ دادن‌های اضافی و مطول کردن آن، به هربهانه و مزه‌پرانی در فصل آب گرفتن زیرزمین و آمدن آتش نشانان،... وحتی رزمندهٔ تازه بازگشته از جبهه جنگ که قرار است همه با هم موجبات استحالهٔ نهایی جلال‌الدین را مهیا کنند، همه خط قصه‌های کمرنگ و بی‌رمقی هستند که جان نمی گیرند، و در نهایت به عناصر بی‌خاصیتی بدل می شوند که پراکندگی در ساخت را منجر شده‌اند: «خیانت است که فیلمساز، مردم خسته‌ای را که برای برطرف کردن کسالت روحی خود به سینما می‌روند، خسته تر از سالن بیرون بفرستد.»[2]

اما شك نیست که در نگارش فیلمنامه ماجراها برمحور اشخاص، توانایی و تیپ‌هایشان مدنظر بوده و این مهم از آنجا به فیلم راه یافته است. خوب! تکلیف عده‌ای که در تعریف فیلم خوب می‌خوانند: «هر فیلمی که بتواند سوژه، حادثه و شخصیت تازه‌ای به فرهنگ سینمای ما اضافه کند و موجب ملال تماشاگر نشود، طبعاً فیلم خوبی از آب در می‌آید.»[3] چیست زمانی که با این فیلم مواجه می شوند؟ وقتی که میزان بضاعت فیلمنامه نویس در ترسیم شخصیتها آن گونه بود که ذکرش رفت و در تعریف از «شگردهای تروتازه برای یك فیلم خوب»[4] گنجانیدن ویلنسل در فیلمنامه است! طبعاً کارگردان نیز در تناقض گرفتار آمده از حفظ میراث و وفاداری به سنت‌ها، توانایی کاربرد عناصری با پیشینه غربی را نخواهد داشت! وشگرد تروتازه فیلمنامه نویس بدل به عنصری مزاحم و اضافه خواهد شد! خانه خلوت به واسطه همین ملاحظات قصه‌ای سست دارد. بنایش سست است، چون بر منطق و اصولی که خود پی‌ریخته نیز نمی تواند استوار و وفادار باشد!

اگرچه بیشتر فیلمنامه نویسان در این دیار سالها به نوعی مشکل ممیزی داشته‌اند، اما همواره بزرگترین مشکلشان عدم توانایی در رسیدن به یك زبان سینمایی بوده است. جایی که در پایان همین فیلم، حتی برای تماشاگر علاقمند نیز، پس از خروج از سینما، همه چیز تمام شده تلقی می شود. ظاهراً فیلمنامه خانه خلوت، حاصل یك کارگروهی است! اگر مفهوم فیلمنامه نویسی آرمانی، آمیزه‌ای از رعایت مدهای روز و شکل گرفتن موردی آن در زیر زمین یك خانه خلوت، صرف چای و ویلنسل و... است که هرکس ساز خود را کوك کند! باید باز گردیم به پله اول! البته می توان معنای آن را از جملات زیر بهتر دریافت: «هیچ چیز بدتر از فیلمنامه‌ای نیست که روی دست آدمیزاد باد کند. و کسی طالب آن نباشد!»[5]

اما کسی به نام کارگردان فیلم، باید صرافت این را داشته باشد که به عنوان خالق نهایی اثر، از شاخ و برگهای اضافی و علایق شخصی بکاهد و ضمن دقت در انتخاب سوژه دست مایه، به عنوان یك راهبر، پی‌ریزی بنایش را محکم برقرار کند. به طور مثال رجوع کنیم به فصل کافه که در کلیت کار هیچ جایی ندارد و صرفاً حضوری نوستالژی وار(!) از آرمنی‌هایی است که با قبول واقعیات روز(!) حالا قهوه به مشتریهایشان عرضه می کنند! و....

باز گردیم به بازی هنرپیشگان فیلم. عزت‌الله انتظامی را بیشتر می شناسیم. درواقع باراصلی فیلم به دوش او واگذار شده. آیا می توان همین بازی را مثلاً با هنرنمایی‌های تحسین برانگیزش در سایر فیلم‌ها قیاس کرد؟ تیپ وچهره او سالهاست که (پس از گاو ـ ۱۳۴۸ ـ داریوش مهرجویی) در ذهن حك و ماندگار شده است. همه حالات، ادراك و رفتار او را پیش از این در فیلمهای دیگرش دیده‌ایم و به طور قطع توانائیهای نامکشوف دیگری همچنان در وجودش مستتر است. باز یافت این توانائیها از سوی چه کسی باید باشد؟ و یا مگر نه اینکه جهانگیر فروهر، مرتضی احمدی و محمد ورشوچی سالهاست که در قالب نقشهایی که بازی کرده‌اند، هستند؟ پس کارگردان چه کار اضافی روی آنها انجام داده است؟ قطعاً اگر توانائیهای قابل توجه آنان در ارائه نقشهایشان نبود، «خانه خلوت»، خالی تر از آنی می شد که حتی بتوان در باره‌اش یك کلمه هم نوشت.

علیرضا زرین دست به عنوان فیلمبردار فیلم، تصاویر خوبی به صورت مجرد گرفته است! این کارگردان است که باید بداند شیوهٔ نورپردازی و فیلمبرداری یك فیلم به اصطلاح واقعگرا آنی نیست که زرین دست برای این فیلم انجام داده. نور پردازیهای تصنعی که منبع مشخصی ندارند، شیوه قاب گرفتن تصاویر که برای این فیلم (با توجه به سبك زرین دست) کلیشه‌ای شده است. و نبود یك استدلال منطقی بر دودهایی که با حضور زرین دست در باب مؤلف بودن فیلمبردار! به این فیلم هم رسیده‌اند، کوتاهیهای دیگر صباغزاده در نقش کارگردان است!

○ مؤخره

میزان پیشرفت صباغزاده در سینما، که بیش از هرکس دیگری با مسیر دگرگونیها در سینمای ایران تطابق داشته است، از آفتاب نشین‌ها که در ردیف فیلمهای ستم خانی سالهای اول انقلاب بود تا خانه خلوت؛ اختلاف ناچیزی را نشانمان می‌دهد! به همین خاطر فیلم او حتی در ردیف ده فیلم اول دهمین دوره جشنواره فیلم فجر هم نمی‌تواند جای بگیرد. آنچه امروز پس از گذشت ۱۳ سال و با برآوردن کمیت مناسب در جریان سینمای ایران مهم جلوه می کند، حضور پر اعتنای چند کارگردان برجسته همنسل صباغزاده است که با هر فیلمشان قدمی به جلو برداشته اند و حالا موشکافانه تر می توان سراغشان رفت. سینما حرفه بیرحمی است که باید تکلیف خودمان را با آن روشن کنیم! باور کنیم که قطعاً توانایی در ساختن یك فیلم تجاری خوش ساخت حتی به قصد سرگرمی تماشاگر بهتر از آن است که وقتی فیلم پایان یافت، درخلوت ذهن نیز چیزی از اندیشه در آن باقی نماند و یا دیگران آن را متعلق به کارگردان ندانند، و تازه وامدار حواشی سینما هم باشد.....

پاورقی‌ها:

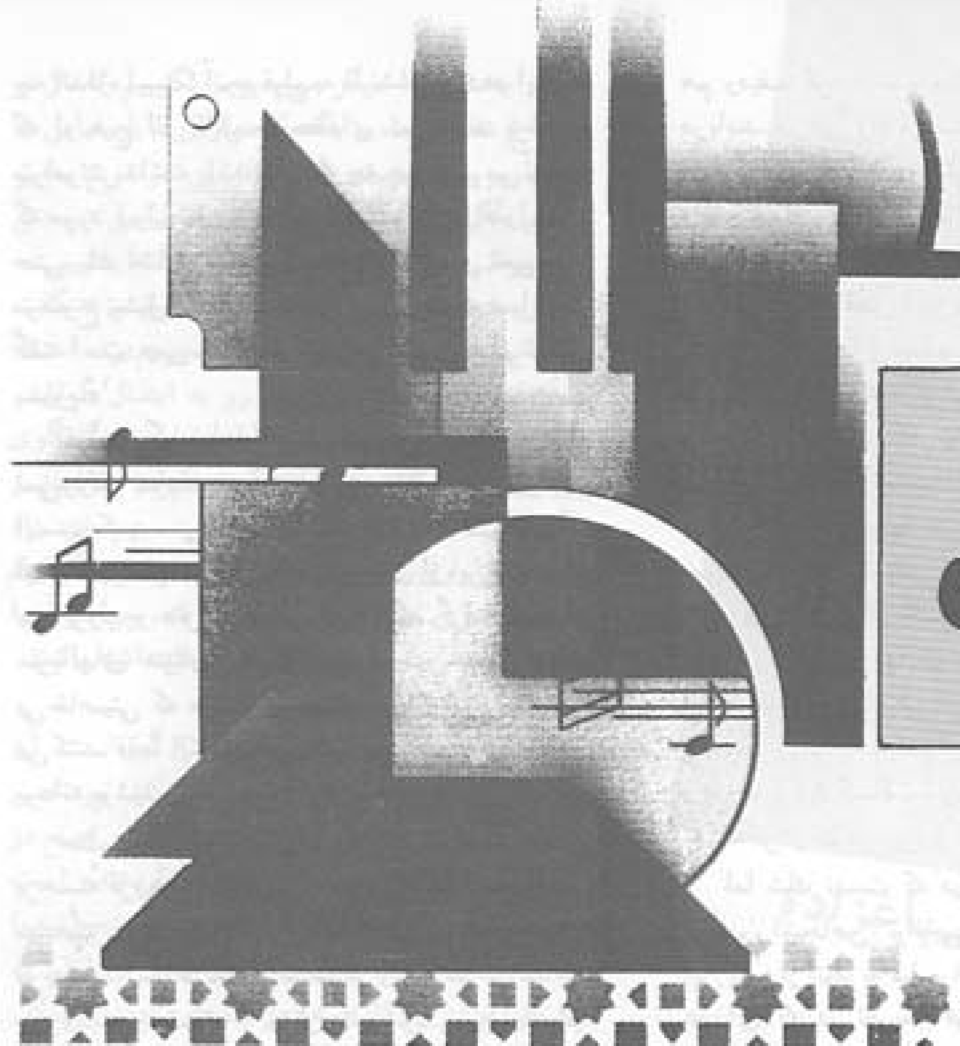
۱ـ ماهنامه سینمایی فیلم ـ شماره ۱۲۰

۲ـ قسمتی از مصاحبه مهدی صباغزاده با ماهنامه فیلم ـ شماره ۸۰

۳ـ قسمتی از حرفهای اصغر عبداللهی (یکی از فیلمنامه نویسان) در هفته نامه سینما ـ شماره ۱۸

۴ـ همان

۵ـ از حرفهای «اصغر عبداللهی» در هفته نامه سینما. شماره ۹



● بررسی یك کتاب همراه با نوار

سه‌شیوهٔ تکنوازی

■ رضامهدوی

□ سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران ـ تحقیق: مجیدکیانی.

□ تهران، انتشارات شرکت ایران صدا، چاپ اول پائیز ۱۳۷۰، ۷۸ صفحه، مصور ـ مصوت (به همراه یك نوار یك ساعته حاوی گزیده گفتارهای کتاب و اجرای قطعاتی در سه شیوه اجرائی، با سنتور، توسط مؤلف)

اولین متن انتشار یافته از نخستین کنسرت جدی آموزشی ـ پژوهشی به صورت نوشتاری و شنیداری، اساس کار«بررسی سه شیوه هنر تکنوازی در موسیقی ایران» را تشکیل می‌دهد. ظاهراً این کاری است که از عهده هر کسی که آشنا به موسیقی باشد برمی‌آید. هر کاری کم و بیش از عهده هر آشنایی ساخته است و در این حرفی نیست. اما، کیفیت کار است که جایگاهش را معین می‌کند. در مورد «سه شیوه....» قبل از همه، نیت اصلی که در نظر بوده، مهم است. نیت، احیای پایه‌های تفکر و حکمت معنوی هنر اصیل و قدیمی این مملکت است، بدون این که قصد ریا و استادپروری (به قول آقای عبادی) و تبلیغ مرامهای شخصی در لباس موسیقی مطرح باشد.

موضوع، از حرفهای شخصی نیست، بلکه حرف از یك نسل و چندین قوم قدیمی است با فرهنگ کهن و زیبای «خودی» که به عنوان میراث فرهنگی همیشه پابرجاست و ماندگار خواهد ماند و بر شانه‌اش گردی نخواهد نشست.

تهیه چنین کارهایی که در ایران البته سابقه زیادی هم ندارد، به دو عامل وابسته است: یکی ، دیدن و دیگری، شنیدن. همان طور که بارها در مقدمه‌ها و سخنرانی‌های زنده در جلسات کنسرتهای پژوهشی ـ آموزشی گفته شده مقصود از این برنامه‌ها «تلفیق درست لذت و فراگیری» است. در حال حاضر، ما دو نوع برنامه موسیقی بیشتر نداریم (یا بهتر بگویم که یك نوع بیشتر نداریم زیرا نوع دوم بسیار نادر است): شبی است و تالاری و انبوه جمعیت بلیط خریده و دعوت شده و مشتاقانی که انتظار دو ساعت لذت حس شنوایی و رفع خستگی و سیر در عالم رؤیا، که البته به حکم زندگی مشکل امروزی است و نمی توان وجود و ضرورت آن را رد کرد. بخش عظیم موسیقی مصرفی امروز ما، به خاطر این نیاز، ساخته و پرداخته شده و به قدری در این صفات مبالغه شده که اصل خود موسیقی هم دارد تغییر هویت می‌دهد، در حالی که هنوز هم با تیترهایی مثل «سنتی، اصیل، ملی و...» معرفی می شود، در حالی که اینها همه چیز هستند، غیر از: سنتی، اصیل وملی! و جایگاه اصلیشان در رده موسیقی عامه پسند (pop) شیرین نوازی، تخدیری و امثالهم قرار می‌گیرد. قصد نفی یا تحقیر هیچکدام در کار نیست و اتفاقاً این نوع موسیقی‌ها (که حداکثر هفتادسال قدمت دارند)، دارای صفات متعددی در شیرینی، ظرافت و لطافت و رؤیاپردازی هستند. اما به لحاظ عوامل متعدد فنی، زیبایی شناسی و فلسفه‌هنری نمی توانند در سنت فرهنگی موسیقی ایران زمین و یا هر کجای فرهنگهای مشرق زمین جا داشته باشند، و به خاطر توارد انواع موسیقی‌های غیرایرانی که در خود جمع کرده‌اند نمی توانند لاجرم اصیل باشند، و دست آخر این که به خاطر عدم توفیقی که در پیدا کردن مخاطبان خود ثابت کرده‌اند (به خصوص آنها که برای ارکستر بزرگ اجراء شده‌اند)، نمی توانند مفهوم ملی را داشته باشند، و اصلاً مفهوم «موسیقی ملی» در فرهنگهای اروپائی با فرهنگهای غیراروپایی خیلی فرق دارد.

نوع دوم، از جمله برنامه‌هایی است که در آن، لذت بردن از موسیقی زیاد مطرح نیست و در عوض تحلیل‌های فنی بسیار مؤثری از موسیقی ارائه می شود، نکات مشکل شکافته می شود و هر زاویه تاریکی از مسائل روشن نشده موسیقی درك می شود. عجیب این است که تا حدود ده سال قبل، این برنامه ها بیشتر بود و زیباترین آنها، برنامه های «شناخت مبانی موسیقی و شیوه اجرا» بود که البته فقط به رشته موسیقی کلاسیك غربی مربوط بود و توسط آقای دکتر شریف لطفی آهنگساز و استاد دانشگاه تهران، در ساختمان کانون موسیقی چنگ اجراء می شد. برنامه‌ها به قدری زنده و جالب بود که شاگردان مستعد تا ساعتها پس از اتمام جلسات در حالت وجد و نشاط ناشی از درك مطالب بودند و با همدیگر پرسش و پاسخ داشتند. نمونه همین برنامه‌ها را آقای کیانی در کانون هنری چاووش

داشتند و هنوز هم هر سال یك دوره برگزار می‌شود. برنامه‌های منحصر به فرد در شیوه خود، بسیار پربار و مثمر به ثمر بود که شرح مفصلی دارد و در وقتی متناسب به خواست خداوند به عرض می‌رسانم.

«سه شیوه...» فراهم شده بخش بسیار کوچکی از سلسله مباحث مطرح شده در این کلاسها است که پائیز سال ۱۳۶۹ در تالار تئاترشهر تهران توسط شخص آقای کیانی، به صورت سخنرانی و تکنوازی برگزار شد. از آنجا که این مباحث تا به حال در سطح معدودی مطرح می‌شد، بنا به پیشنهاد شاگردان ایشان متن فوق برای چاپ آماده شد و نوار آن نیز توسط شخص آقای کیانی ضبط شد. کتاب شامل دو بخش است که هر بخش دو عنوان دارد. در این دو بخش مباحثی مانند تعریفهای خاص از هنر، سنت، موسیقی سنتی و.... با دقت مورد بررسی قرارگرفته است. هر مبحث با شاهد مثالهایی روشن همراه شده و در قسمتهایی که متن نوشتاری نمی توانسته رسانای پیام باشد، متن ضبط شده (نواخته‌ها و گفتارها) در نواریاری می‌رساند و در همین جاست که می شود

حضور قوی وانکارناپذیر مقوله «فرهنگ شفاهی» را در موسیقی سنتی ایران احساس کرد. همان طور که در اول مقاله نوشته شد، موضوع مورد بررسی ظاهراً «شیوه‌های نوازندگی» است. اما باطناً بسیاری از مسائل نیز در نوار تحلیل می شود و به نقدگذارده می‌شود. و منظور اصلی هم همان است، چرا که در موسیقی اصیل قدیم و یا هر نوع موسیقی دیگر «شیوه‌ی اجرا» حرف اول و آخر، در بیان موسیقی است.

مهم ترین مساله در موسیقی امروز هم به نظر نگارنده همین شیوه‌های مختلف اجرایی است که متأسفانه به نحو به هم ریخته‌ای در همدیگر مخلوط شده‌اند و اولین قدم در شناختن درست موسیقی، تفکیك درست آنها برحسب اصول فنی و حکمت باطنی هریك از این شیوه‌هاست. نکته مهمی که حائز اهمیت است، خصوصاً در زمان حاضر که می‌باید اجرای موسیقی با پژوهشی آموزش گونه و شناخت دقیق و عمیق، روشن و بی‌تعصب همراه گردد. زیرا تا زمانی که مردم ما هنوز به طور کامل و یا حتی به طور سطحی از موسیقی (یا هر هنر دیگر این مرزوبوم) اطلاع کافی و یا شناختی ندارند، چگونه می‌توانند خود را هوادار یك سبك و یا یك طرز عقیده معرفی کنند؟ خصوصاً از زمانی که بدون هیچ قید و بندی انواع و اقسام موسیقی به اصطلاح مصرفی از هر کجای دنیا به موسیقی سنتی و ناب ما رخنه کرد، موسیقی‌یی که همیشه مظلوم واقع شده، و متعلق به چند صدنسل گذشته می باشد و تا بحال سینه به سینه انتقال یافته است. با این اوصاف چگونه می توانند تشخیص دهند که چه می‌شنوند و چه لذتی از آن می برند و آیا اصلاً این سؤال را از خود می‌کنند که «موسیقی» صرفاً شنیدن یك سری اصوات موزون یا ناموزون نیست، در صورتی که در هنر سنتی، موسیقی بیان اندیشه والا در قالب اصوات است و کلاً بدون اندیشه و تفکر موسیقی، لهو و بی ارزش است. متأسفانه امروزه هم بعضی از استادان یا هنرمندان حرفشان این است که هنرمند هنر خود را فقط از طریق نواختن سازش می‌تواند به مردم بشناساند و اصلا به هنرمند مربوط نیست که بخواهد راجع به هنر کار خود سخنرانی کند یا مقاله بنویسد و توضیح دهد. این گروه عقیده دارند که وظیفه هنری موسیقی فقط این است که نوازنده بیاید در سالنی ساز خود را بزند و بعداز اتمام برنامه همگان تشویق کنند و بگذارد و برود! حال سؤال اینجاست که وقتی جامعه با موسیقی آشنایی نداشته باشد و حتی انواع موسیقی (فیلم ـ کودکان ـ تعزیه ـ ردیف ـ شیرین نوازی...) را نمی شناسد، مسلماً هر هنرمندی که روی صحنه برود و مثلا با سازی به نام سنتور (که از سازهای مهم و کامل موسیقی ردیف می‌باشد) ساز بزند همه تصور می‌کنند این نوازندگی سنتی است و تقصیر ندارند زیرا آگاهی شان در این زمینه کم است. پس یك هنرمند در کنار اجرای هنرش وظیفه عرفی و قانونی اش مطلع کردن جامعه از مباحث مطروحه در زمینه کار خویش است.

مهارت اجرایی مجیدکیانی در اجرای سه شیوه بسیار متفاوت از موسیقی امروز ایرانی (۱ـ شیوه ترکیبی از موسیقی فرنگی، ۲ـ شیوه ملهم از موسیقی تغییر یافته شبه سنتی «مکتب جدید» ۳ـ موسیقی اصیل ردیف سنتی با همه خصوصیات قدیمی خود)، مقوله‌ای است که از تأئید آشنا و بیگانه گذشته و این دلیلی است بر این مدعا. دلیل مهارتی که نه مرهون سالهای اخیر، بلکه به تأیید رسیده در حدود بیست یا بیست و پنج سال قبل است که قطعات استادانی مانند: پایور ـ وزیری ـ صبا و دهلوی را با مهارت شایان تحسین در حضور استادان دانشگاه تهران (هنگام امتحان لیسانس) نواخته بود. اصولاً در زمینه بررسی تحلیلی و مقایسه دقیق شیوه‌های اجرایی مختلف موسیقی ایرانی، اشخاصی موفق هستند که جنبه های عملی و علمی همه اینها را خوب بدانند و آقای کیانی از افراد برجسته‌ای است که این کار از عهده‌اش برمی‌آید. (همانطور که هنرمندانی مانند محمدرضا لطفی، ناصر فرهنگ فر نیز کما بیش از این رده هستند. اما دلبستگی شان به این امور به اندازه وابستگی شان به امور دیگر نیست).

گذشته از همه اینها، متن دقیق کتاب نیز باید مورد توجه قرارگیرد. از نوشته ها اینطور استنباط می شود که دقیق ترین تعریفها واصطلاحات و نکات فنی علمی را از اصول و مبانی موسیقی اصیل قدیم، برای اولین بار به نگارش درآورده‌اند. نثر اصیل وروان کتاب و بدون این که تبلیغات پرمدعا داشته باشد و یا در سویی دیگر، از فرط ساده نگاری به ساده انگاری نزول کند، روشن و صمیمی است. تنها آشنایان به این قبیل کارها می توانند حدس بزنند که تهیه چنین متنی، اینطور آموزشی و فراگیر که مفید برای محققین رشته موسیقی در حال و در آینده ای بسیار دور چقدر مشکل است و البته دریغ که چنین کار نیکویی را چند غلط (یاسهو) چاپی ضایع کرده و پاره‌ای از کاستی ها که معلول عدم دقت ناظر فنی چاپ در این کار بوده، چهره صاف آن را مخدوش نموده است. اولین اجرای نمونه‌ای که در نوار به گوش می‌رسد از سالهای آغازین دهه ۱۳۰۰ ش در عرصه موسیقی ایران بهره گرفته است که به عناوین مختلف چون: ملی ـ علمی و نوین مطرح و معمولاً شکل ظاهری قطعات هم دارای فرم‌های آزاد موسیقی کلاسیك اروپا هستند. مانند: اتود ـ پرلود ـ راپسودی و فانتزی و گاهی به شکل ساختار مرکب مانند کنسرتینو که یك ساز ایرانی به همراه یك ساز غربی با هم اجراء می کنند و یا به صورت ارکسترال به همراه یك تکخوان. متأسفانه به اشتباه عده‌ای فکر می کنند که آواز اصفهان (پرلود شماره ۱ و ۲ به نامهای رؤیای نیما و مولانا) که در نوار اجراء شده و یا در گذشته مشابه اجراء می‌شده است در کوك «مینور» (کوچك) گام اروپائی منطبق است و یا «دستگاه ماهور» در گام «ماژور» (بزرگ) می‌باشد. درصورتی که اصلاً اینطور نیست و طبق شواهد علمی اگر بخواهیم دقیقاً طبق کوکهای غربی مثلاً نت لارا ۴۴۰ کوك کنیم اصلاً دیگر صدایی شبیه اصفهان یا ماهور را نخواهد داد. به همین دلیل قطعات رؤیای نیما و مولانا در کوك «سی‌مینور ملودیك» استوار است و اصلاً ارتباطی به کوکهای ایرانی در اصفهان و شور ندارد. و تا به حال اگر صدای مشابهی به گوش می‌رسیده، کوك سازها طبق معیار موسیقی غرب نبوده بلکه در بینابین دو موسیقی قرارداشته و به همین علت ماهیت هیچکدام از دو فرهنگ موسیقایی را هم نداشته است. اما این اجراء دقیقاً منطبق بر کوك غربی است.

دومین اجراء در مایه افشاری در فضایی آکنده از آرامش، رؤیاپردازی، وتوام با احساسات لطیف و شیرینی بی حد و حصر اجرا می شود. بیشتر این نوع اجراها در موسیقی ایران مربوط به برنامه گلها ـ گلهای جاویدان ـ برگ سبز ـ گلهای رنگارنگ در سالهای ۱۳۲۰ به بعد بوده است که نوازنده در اجرای این قطعه کاملاً موفق می شود همان شیوه ها را به خوبی تداعی کند. خصوصاً این که در ماهیت صدا یا سونوریتهٔ ساز به طور قابل ملاحظه‌ای تحریف انجام داده است.

سومین اجراء موسیقی ردیف دستگاهی است که نوازنده با رعایت کامل موازین موسیقی ردیف، اجرائی بسیار زیبا دارد. اجرائی که به دور از احساس گرایی، تأثیرپذیری از غرب و ذوق عامه پسندانه می باشد و بیشتر هدفش برای درك و لذت معنوی و خصایص اخلاقی از هنر و فرهنگی است که دارای ایمان و باورصادقانه به همراه تهذیب نفس و خودشناسی باشد. موسیقی ردیف دستگاهی همانند:

شعرفردوسی ـ حافظ ـ مولوی و سعدی است که همه می‌خوانند و مطابق با فراخور حال و برداشتشان، استفاده و لذت می برند. البته تا زمانی که دچار عوام زدگی نشده باشد. یك نکته دیگر هم در انتها بگویم که طرح روی جلد این اثر با همه رنگارنگی و قوت‌های گرافیکی که دارد ـ اصلاً رسانای روح و محتوای کتاب نیست.

به هر حال «سه شیوه...» با همه کاستی‌هایش، احیای زنده‌تری از هنر اصیل است. هنری که نقش قالی کرمان و کاشی اصفهان و همه مظاهر هنری ایران را در بردارد و فضای امروز موسیقی‌مان به آن نیازمند است. به امید روزی که تمام استادان موسیقی کشور قبل از اجرای موسیقی‌شان پشت تریبون قرار بگیرند و راجع به کارشان توضیح دهند و آن را تحلیل کنند.



غربت تُنگ

● محمّد بکایی

ـ نه پسر؛ این درده که می‌پیچه توی سینه‌ات، غمباده نیست. خودت می گی که توی سینه‌ات کش می یاد و دور قلبت انگار طواف می کنه؛ غمباده که توی سینهٔ کسی کشاله نمی کنه.

اون مثل خوره‌س، می‌افته تو جون آدم و گوشت تنش رو ریزریز آب می کنه. این درده ننه، درد؛ برو واسهٔ خودت چاره‌ای کن سرجوونی.

پسر بلند شد. دستش را روی سینه‌اش فشار داد و سگرمه‌هایش را در هم کشید. برگشت و از قاب پنجره نوك کوه را دید، که زیر نور آفتاب برق می‌زد. برف قله را سفیدپوش کرده بود. دلش هوای کوه کرد. دستهایش را کرد توی جیبهایش و به شرهٔ بخار نگاه کرد، که روی جام پنجره می‌دوید. مثل اشك. به طرف پنجره رفت. دستش را گذاشت روی دیوار کنار آن و سرش را تکیه داد به ساعد پرمویش. نوك استخوانی مشتش را روی شقیقه گذاشت و فشار داد. درد خفه و سنگینی روی پیشانیش لغزید چشمهایش کوه را جستند و طرح آن را ـ بی برف و باد ـ در خیالش تصویر کردند. کوه، آن کوه بلند. پیچ، گدار، تپه، یك بلندی. درخت پشت درخت. سوك صخره‌ای و بعد زاویهٔ آفتابگیر دیواره، که صاف بود و سترگ. و کوره راه. پرپیچ و خم. صدای ننه خوابش را پرت کرد.

برگشت و از بالای شانه نیم نگاهی به او انداخت، که چادرپیچ شده بود و نشسته نمازش را می خواند. چادر، گرداگرد او را سفید رنگ کرده بود و موکت سبز کف اتاق، چون هاله‌ای نامنظم چادر را دربرگرفته بود؛ نیلوفری بر آب. دوباره به کوه نگاه کرد. شیارهای برف پوش کوه ژرف بودند و نفسگیر. جان آدم بالا می آمد، اگر عزم صعود می‌داشت.

ـ بیا دیگه، بریدی؟!

نفس در سینه‌اش ماند و بالا نیامد. چشمهایش سیاهی رفتند و زبانش چسبید به سقف دهان.

ـ کی خسته‌اس؟

ـ دشمن...

روی تخته سنگ ولو شد. ستون آرام از کنارش عبور کرد.

ـ مجروح شدی؟

با دست اشاره کرد که: «نه». نفر آخر ستون هم از پیچ گذشت. سکوت وصدای بال پرندگان و شرشر آب اطرافش را پر کرد.

ـ بیا ننه، قرصتو بخور، این هم آب...

باریکه نور خورشید از بریدگی ابر گذشته بود و در سطح آب لیوان می‌رقصید. قرص را برداشت و لیوان را به لب برد. آب، آب، آب. اگر به موقع آب داده بود،

ماهیها حالا زنده بودند. برگشت و به تنگ خالی نگاه کرد، که غریبانه روی تاقچه نشسته بود و انعکاس نور خورشید ـ که از شیشهٔ قاب عکس مهران می‌تابید ـ روشنترش کرده بود. تیغهٔ طلایی نور، غربت تنگ را بیشتر می‌کرد. لیوان را روی هرهٔ کوتاه پنجره گذاشت و به طرف عکس مهران رفت. آب لیوان لب پر کرد و با صدای شکستن آن سرش را برگرداند. گلهای فرش آب را با ولع نوشیدند و شکسته‌های لیوان در کنج دیوار به او خندیدند. برگشت و نگاه نگران ننه را دید که سینی لوبیا در دستش خشکیده بود و با دهانی باز او را می‌پایید. لب پایینش را گاز گرفت. دردی در سینه‌اش پیچ خورد. چشمهایش را بست، و شستش را روی قلبش گذاشت و فشار داد. وقتی چشمهایش را باز کرد، تنگ همچنان خالی بود. برگشت و به بیرون نگاه کرد. جز شره‌های آب هیچ چیز ندید. صدای سرد و خشك لوبیاها که روی سینی فلزی می‌دویدند، اتاق را پر کرد. ننه آرام آرام، سر تکان می‌داد.

ـ «ننه، تقصیر من نبود. ماهیها خودشون مردند، آنقدر دهنشون رو بازو بسته کردند که آبشون کثیف شد، آنقدر وول خوردند و چرخیدند که لجن همه جارو گرفت و ماهیها طاقت نیاوردند. دیگه چیکار باید می‌کردم. من... من....»

ننه، سرش را انداخته بود پایین و مدام صدای نقره‌ای سینی را درمی‌آورد. آن قدر بلند که حرفهای پسر را نشنید. پسر خواست بیشتر بگوید، اما نگفت. به عکس مهران نگاه کرد، که سرش را انداخته بود پایین و دستش را گذاشته بود روی پیشانی به سایه‌بانی. چشمهایش دیده نمی‌شدند. نگاهش را دزدیده بود.

ـ مهران...

ـ چیه؟

ـ .... هیچی

نگفته بود. هزار بار حرف را از پس لبها برگردانده بود. لای دندانهایش گیر کرده بودند. لیچ شده بودند. پیر شده بودند. و حالا هر روز که می‌گذشت پیرتر می‌شدند. برگشت و به تنگ غریب نگاه کرد.

ـ وقتی که ماهیها مردند، دیگر آب اقیانوسها هم فایده‌ای نداره.

این را ننه گفته بود. باید این را قبلاً می‌شنید. باید از مردن ماهیها می‌فهمید. اما دیرشده بود. برگشت وروی صندلی نشست. سنگینیش صدای جیرجیر صندلی را درآورد. صدا در سکوت اتاق دوبرابر شد. چشمهای ننه، لحظه‌ای از کندوکاو لوبیاها بازماندند و بعد، دوباره صدای دویدن لوبیاها بر روی سینی بلند شد. پسر، خیره به طرح مبهم کوه نگاه کرد، که در خیال او، همانجا پشت پنجره، مانده بود. کوه دوربود. دورودست نایافتنی. چشمهایش را بست و گذاشت تا درد از دنده دندهٔ سینه‌اش بالا بیاید، کندونفسگیر. نفسش به شماره افتاد.

ـ کی خسته‌اس؟

ـ دشمن....

روی تخته سنگ نشست. مهران از بالا گفته بود: «بریدی؟!» و رفته بود. دردی مثل مار روی سینه‌اش چنبره زد. صدای مهران توی سرش دوران پیدا کرد. «بریدی... بریدی... بریدی» بلند گفت: «نه...» و چشمهایش را باز کرد. عرق روی صورت ودرد در سینه‌اش ماسید. برگشت و به عکس مهران خیره شد، که چشمهایش را پوشانده بود. نفسش به سختی درمی‌آمد. پره‌های دماغش می‌لرزیدند. بی‌اعتنا به نگاه ننه، به عکس خیره ماند. بلندشد و به سراغ پنجره رفت. پیشانیش را به شیشه چسباند و خنکای آن را در تمام بدنش احساس کرد. برگشت و به تنگ خیره شد.

ـ «ننه، اگه سراغ مهربونی رونگیری، مهربونی هم می‌پوسه، خسته می‌شه، باید باهاش حرف زد. باید هی بهش گفت که دوستش داری. باید...»

ننه، بی‌اعتنا از مقابلش گذشت. به در اتاق رسید. پسر به خودش فشار آورد و گفت «ننه»

ـ چیه؟

ـ... هیچی...

ننه، نگاهش کرد. شعله آهی از نگاهش پرکشید. پسر طاقت نیاورد و آوارتنش روی زمین پخش شد. بوی پشم خیس خورده، دماغش را پر کرد. خیسی فرش از گونه‌اش بالا کشید و صورتش را خنکتر کرد. چشمهایش را بست و صدای شرشر آب را شنید و زمزمه را، در پس درختهای پریشت.صدایی به نجوا: «الهی عظم البلا.....» نوری در آسمان درخشید. زوزه کشید. بزرگ و بزرگتر شد. صدای شکستن شاخه‌های درخت و انفجار. بدنی غلتید و در کنارش طاقباز شد. صدای خرخرگلو وشتك خون که هنوز از حنجره فوران می‌کرد. سیاهی غلیظتر شد و ستاره‌ها روشنتر درخشیدند.

ـ هی... هی... تو زنده‌ای؟

ـ آره

ـ چیکار کنیم؟

ـ نمی‌دونم!

صدای طبل وار دوشکا. فرو رفتن بیشتر گردن در بدن و گلوله ها که صخره را تیرتراش کردند.

ـ هی... کی شهید شد؟

ـ علی

ـ... علی ام!...

صدای خفهٔ افتادن نارنجك و بعد... انفجار. زیر پایش خالی شد. مثل توپ به پایین غلتید. وقتی آرام گرفت، گفت: «هی... هی... زنده‌ای؟»

ـ....

ـ با توام...

ـ ....

سکوت بود و سکوت، و صدای خزیدن عده‌ای به طرف پایین، گرگ وار. خس خس گنگ برگهای خشك و تق تق چوبهای ترد. چشمهایش را باز کرد. هنوز مهران نگاهش را می‌دزدید. نشست و تکیه‌اش را داد به دیوار. نور لامپ روی شیشه قاب عکس پیچ خورده بود و باز، تابیده بود به تنگ. ننه، چیزی را در قابلمهٔ کوچك روی چراغ هم می‌زد و زیر لب زمزمه می‌کرد. زنجموره‌ای گنگ.

ـ «مهران تقصیر من نبود. نفسم بالا نیومد. اما خودمو رسوندم. من هم اونجا موندم. تا آخرش. تا وقتی که علی هم شهید شد. محسن شهید شد. هرچی صداش کردم جواب نداد. دیگه چیکار باید می‌کردم؟ من... من....»

ننه، گوشه اتاق چندك زد وبا بال چارقدش چشمهایش را خشك کرد. پسر بلند شد و رفت تا کنار تنگ خالی. سرش را گذاشت روی دیوار و خواست گریه کند. دستش را روی سینه‌اش فشار داد و دهانش را باز کرد تا شاید غمباده از آن خارج شود. اما چیزی در سینه‌اش کشاله کرد. برگشت وروی صندلی نشست. سکوت روی اتاق سنگینی می‌کرد. صدای سربی آن در گوشهایش می‌پیچید و زنگ می‌زد. دلش هوای چشمهای مهران را کرد.

ـ مهران....

ـ چیه؟

ـ ... هیچی

و مهران رفته بود. از روی تخته سنگ پریده بود و گفته بود: «بریدی... همیشه می‌بری» همانجا غمباده توی سینه‌اش طواف کرد. دخیل بست و ماند. بلند شد تا به مهران بگوید. صدای همهمهٔ بچه ها از دور به گوش می‌رسید. قدمهایش را تند کرد. خواست از مهران هم جلو بزند. ستون دورتر و دورتر شد. مهران از دور مثل مرغکی سبکبال می‌پرید. مثل ماهی در آب می‌چرخید. از روی سنگی به روی سنگی. صدای سوت آمد. ستون در شیار کوه محو شد. درختی شکست و انفجار در کوه چند برابر شد. تن مهران از بالا به پایین غلتید و روی تخته سنگی آرام گرفت.

ـ مهران...

از روی صندلی بلند شد. نفسش به شماره افتاده بود. دستهایش می‌لرزیدند. ننه، نگران او را می‌پایید. پنجره را باز کرد. کوه همچنان همانجا ایستاده بود. برگشت و تنگ خالی را برداشت و به طرف سیاهی رفت. قاب عکس مهران می‌درخشید. تنگ را بالای سر برد و به طرف سیاهی پرت کرد. صدای بلورین شکستن تنگ در سکوت و سیاهی پیچید. دو قطره اشکی که ازچشمهای مهران فروریخته بودند، نمایانتر شدند.

آذر ۷۰



اجرای موسیقی ایرانی در فستیوال «روح زمین»

فستیوال جهانی موسیقی ملل با عنوان «روح زمین» از دهم ژوئیه سالجاری به مدت دو هفته در لندن و بیرمنگام برگزار شد.

این فستیوال به موسیقی هنرهای ملی کشورهای مختلف از جمله چین، اندونزی، هندوستان، خاورمیانه، آفریقا، کوبا و گرجستان اختصاص داشت. از ایران نیز گروه عارف به سرپرستی پرویز مشکاتیان برای شرکت در این فستیوال دعوت شده بودند.

هنرمندان گروه عارف با ارائه گوشه‌هایی از موسیقی ملی ایران موفق شدند عنوان بهترین عرضه کننده موسیقی ملی را در این فستیوال به دست آورند.

آقای «ویلیام رایسن مندو» رئیس بخش هنری فستیوال هنرنمایی این گروه را حیرت‌انگیز خواند و گفت: باید در دیداری با بزرگترین آهنگسازان جهان و خوانندگانی مانند «پاواروتی» به آنها بگویم که راز کارآیی گروه ایرانی در چیست که خواننده چنین راحت و بدون فشار به تارهای صوتی با حالتی آرام که در صحنه نشسته است، چنین صدای حیرت‌انگیزی با چنین فراز و نشیب‌های تکنیکی ارائه می‌دهد. «رایسن» اجرا و ساخته‌های مشکاتیان را غیرقابل تصور توصیف کرد و استادی تک‌تک نوازندگان این گروه را ستود.

در این فستیوال، علیرضا افتخاری، بیژن کامکار، اردشیر کامکار، ارژنگ کامکار، محمد علی کیانی نژاد و کیوان ساکت، پرویز مشکاتیان را همراهی می کردند.

سه فیلم ایرانی در جشنواره بین المللی توکیو



فیلمهای «بدوك» كار مجيد مجيدی، «زندگی و دیگر هیچ» کار عباس کیارستمی و «روزی روزگاری سینما» از محسن مخملباف به ترتیب در بخش مسابقه سینمای جوان، بخش مسابقه بین‌المللی و بخش بهترین فیلم آسیایی در پنجمین جشنواره بین المللی فیلم توکیو که در ژاپن برگزار می‌شود، نمایش داده خواهند شد.

در جشنواره امسال در بخش مسابقات بین المللی ۱۵ فیلم از مجموع ۲۳۶ فیلم شرکت کننده از ۴۲ کشور جهان برگزیده شده‌اند. جوایز این جشنواره شامل جایزه «توکیو گداند پریکس» جایزه ویژه ژوری بهترین کارگردان، بهترین هنرپیشه مرد، بهترین هنرپیشه زن و بهترین اثر هنری نمایشی خواهد بود.

در بخش مسابقه سینمای جوان ۱۳ فیلم از بین آثار کارگردانان کمتر از ۳۵ سال انتخاب شده‌اند.

علاوه بر این جوایز، جوایز نقدی به ترتیب به مبلغ ۲۰، ۱۰ و ۵ میلیون ین به برندگان اهداء خواهد شد.

مراسم تودیع رئیس کتابخانه ملی



رشد و ارتقا فرهنگ جامعه زمانی میسر خواهد بود که ما بتوانیم با غنی سازی کتابخانه‌های کشور و فراهم نمودن امکانات و تسهیلات، اطلاعات لازم را در اختیار مردم قرار دهیم.

دکتر خاتمی این مطلب را در مراسمی که به مناسبت تودیع رئیس قبلی کتابخانه ملی ایران در محل این کتابخانه برگزار شد اعلام کرد.

وی گفت: امروز مسئله فرهنگ و هنر و اهمیت آن در میان مسئولین جمهوری اسلامی حل شده است. و ما برای رسیدن به کمال مطلوب نیازمند حمایت و همکاری تمامی دست اندرکاران در این زمینه هستیم.

دکتر خاتمی با اشاره به اینکه کتابخانه متعلق به تمامی اقشار جامعه می باشد افزود: همهٔ آحاد جامعه موظفند کلیهٔ آثار علمی، فرهنگی و تاریخی را در هر نقطه کشور و یا حتی خارج از آن سراغ داشته باشند در اختیار این مرکز فرهنگی قرار دهند.

وی گفت: کتابخانه ملی هر کشوری شناسنامه فرهنگی و تاریخی آن ملت است و حیات تاریخی و فرهنگی مردم هر کشور در کتابخانه‌های ملی یافت می شود.

در این مراسم که چند تن از شخصیتهای سیاسی، فرهنگی و علمی کشور حضور داشتند آقای محمد رجبی رئیس سابق کتابخانه ملی با ارائه گزارشی از عملکرد کتابخانه در دوران تصدی‌اش گفت: تصویب اساسنامه کتابخانه ملی در آبانماه سال ۱۳۶۸ توسط مجلس شورای اسلامی نقطه عطفی در تاریخ فعالیت ۵۵ ساله کتابخانه ملی به شمار می اید.

نخستین جلد فرهنگنامه کودکان و نوجوانان

نخستین جلد فرهنگنامه کودکان و نوجوانان از سوی شرکت تهیه و نشر فرهنگنامهٔ کودکان و نوجوانان منتشر شد.

«شورای کتاب کودك» از سال ۱۳۵۸ کار تدوین کتاب فوق را آغاز کرد. جلد اول این اثر شانزده جلدی شامل ۲۴۵ مدخل حرف «آ» است که با همکاری بیش از دویست استاد و متخصص و کمکهای مالی اعضای شورا و سایر علاقه‌مندان به سرپرستی خانم توران میرهادی و ویرایش مرحوم ایرج جهانشاهی در ۲۵۹ صفحه با ۳۵۲ تصویر و نقشه رنگی تهیه شده و در شش هزار نسخه به چاپ رسیده است.

حراج جایزهٔ پولیتزر

یك خانوادهٔ امریکایی در یك حراج در ایالات متحده جایزهٔ «پولیتزری» را که به «الکس هیلی» نویسندهٔ کتاب «ریشه‌ها» در سال ۱۹۷۷ اعطا شده بود به قیمت ۵۰ هزار دلار خریداری کردند.

«هیلی» در ماه فوریه گذشته در اثر حمله قلبی درگذشت و ۱/۵ میلیون دلار بدهی از خود به جای گذاشت. داستان کتاب ریشه‌ها، مبین تاریخ واقعی زندگی خانواده او در آفریقا و سپس بردگی این خانواده در ایالات متحده است و به‌رغم فروش گسترده این کتاب در جهان، نویسنده آن با قروض سنگینی روبرو شده بود. شخصی که این جایزه را خریده تأکید کرده است که این جایزه را وقف موزهٔ اختصاصی «هیلی» خواهد کرد. این برای اولین بار است که یك جایزهٔ «پولیتزر» به فروش می‌رسد.

کشف دست نوشته‌هایی از «جیمزجویس»

یك محقق ایرلندی که برروی اثری از «جیمزجویس» نویسنده نامدار ایرلندی کار می کند، دست نوشته‌های مهمی از این نویسنده را که در سال ۱۹۲۳ نوشته شده، کشف کرده است.

«جیمزجویس» که در ایرلند به دنیا آمده بود، در سال ۱۹۴۱ میلادی در «زوریخ» درگذشت، وی از چهره‌های نامدار ادبیات غرب در قرن بیستم محسوب می شود.

روزنامه «گاردین» در یکی از شماره‌های اخیر خود نوشت: «دنیس رز» محقق ایرلندی که در حال انجام تحقیقاتی در زمینه آخرین اثر منتشر نشده «جویس» است، ضمن کار، به دست نوشته‌های مهمی که حاوی داستانی کوتاه از این نویسنده است، برخورد کرده است.

به گفته «رز»، نوشته‌های پیدا شده از نظر سبك با آثار معروف «جویس» کاملاً متفاوت است.

درگذشت رمان نویس مشهور ایرلندی

«گرالدهانلی» رمان نویس مشهور ایرلندی در سن ۷۶ سالگی درگذشت. یکی ازرمانهای معروف وی بنام «مشورت در غروب خورشید» است و دیگر کتابهای او انحطاط امپراتوری بریتانیا را شرح می دهد.

برگزیدگان سومین جشنواره کتاب کودک

سومین جشنواره کتاب کودک با بررسی کتابهای کودک و نوجوان منتشر شده در سالهای ۱۳۶۹ و ۱۳۷۰ در دو بخش ـ تولیدات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان و تولیدات ناشران دیگر به کار خود پایان داد و اسامی برگزیدگان خود را به شرح زیر اعلام نمود:

الف: از نظر متن:

کتاب سلمان فارسی، تألیف آقای عباس ملکی.

کتاب امیر کوچولوی هشتم، نوشته آقای حسین فتاحی.

کتاب گردش اسرارآمیز در بدن انسان، ترجمه آقای رضا روحانی.

کتاب درخت قصه، قمریهای قصه، آقای نادر ابراهیمی.

ب: از نظر تصویر:

کتاب مثل یك لبخند کار خانم نیره تقوی.

کتاب ستاره سرزمین رؤیا، کار خانم سیمین شهروان.

الف ـ در زمینه متن (نثر):

۱ـ تقدیر ویژه از دفتر ادبیات و هنر مقاومت حوزه هنری سازمان تبلیغات اسلامی گردآورنده ۱۷ جلد مجموعه شبهای بمباران به خاطر تلاش در حفظ، و دفاع از ارزشهای والای هشت سال دفاع مقدس.

۲ـ تقدیر کتبی از آقای محمد میرکیانی، نویسنده کتاب حکایتهای کمال (جلدهای اول و دوم)، به خاطر تلاش در جهت آشنا کردن کودکان کشور با برخی ویژگیهای فرهنگی، سنتی و اجتماعی جامعه ایران در چند دهه گذشته، که امروز کمتر نشانی از آنها هست.

۳ـ دیپلم افتخار به کتاب درخت قصه، قمریهای قصه، به خاطر داستانی زیبا توأم با شیوه‌ای ابتکاری و خلاق در شیوه نقل کار آقای نادر ابراهیمی.

۴ـ دیپلم افتخار به کتاب سلمان فارسی، به دلیل جامعیت تحقیق پیرامون زندگی سلمان فارسی و تازگی موضوع برای مخاطبین، تألیف آقای عباس ملکی.

۵ـ دیپلم افتخار به کتاب معدن زغال سنگ کجاست؟ به دلیل لطافت موضوع و پرداخت مناسب، نوشته آقای محمد محمدی.

۶ـ دیپلم افتخار به کتاب برگ زرد پائیزی به خاطر طرح یك مسأله مشکل با بیانی تقریباً قابل فهم برای کودکان نوشته آقای حسن تهرانی.

۷ـ دیپلم افتخار به کتاب عقابهای تپه شصت، به سبب نگاه خوب و روشن آن نسبت به دفاع مقدس و جبهه، کار آقای محمدرضا بایرامی.

۸ـ دیپلم افتخار به کتاب گردش اسرارآمیز در بدن انسان، به خاطر شیوه ارائه جذاب مطالب علمی و آموزش غیرمستقیم و ترجمه روان آن، به مترجم آن آقای رضا روحانی.

۹ـ دیپلم افتخار به انتشارات دفتر نشر فرهنگ اسلامی به خاطر اقدام بجایی که در انتشار مجموعه کتابهای علمی ترجمه‌ای درباره علم نجوم، اثر ایزاك آسموف کرده است.

۱۰ـ پلاك (لوح) زرین به کتاب برفراز گندمزار، به خاطر حسهای عمیق نهفته در آن و موضوعهای نسبتاً تازه‌اش: اثر آقای خسرو باباخانی.

ب ـ در زمینه متن (شعر)

۱۱ـ دیپلم افتخار به مجموعه شعر یك کاسه شبنم، سروده خانم افسانه شعبان‌نژاد به خاطر اشعار لطیف و تخیل برانگیز آن.

۱۲ـ پلاك (لوح) زرین به مجموعه شعر یك سبد بوی بهار، سروده آقای افشین اعلا به خاطر مضامین عالی، تخیل خوب و اشعار ساده و روان آن.

ج: در زمینه تصویر:

۱۳ـ دیپلم افتخار برای تصویرسازی کتاب سفید برفی، به خاطر فکر خلاق، شیوه اجرای ساده و متناسب با مخاطبان، و پیوند نزدیك بین متن و تصاویر، کار خانم نسرین خسروی.

۱۴ـ دیپلم افتخار برای تصویرسازی کتاب کلاس دوم ج به خاطر کیفیت ارائه تصاویر و حوصله و دقت تصویرگر در ترسیم جزئیات، کار خانم فیروزه گل محمدی.

۱۵ـ دیپلم افتخار به طرح جلد کتاب سفید برفی، به خاطر فکر و خلاقیت به کار رفته در طراحی و اجرا، کار خانم نسرین خسروی.

هیأت داوران، در مورد انتشارات کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، جوایز خود را به این شرح اعلام می‌دارد:

الف: متن (نثر):

۱ـ تقدیر از مرکز آفرینش‌های ادبی کانون پرورش فکری کودکان و نوجوانان، به خاطر کتاب خاطرات زیارت، به لحاظ تلاش و فکر خوب و متعهدانه به کار رفته در گردآوری و انتشار آن.

۲ـ تقدیر ویژه از آقای محمود کیانوش به خاطر مجموعه اشعار طوطی سبز هندی، زبان چیزها، بچه‌های جهان و باغ ستاره، به لحاظ شعرهای ساده، صمیمانه، کودکانه و روان این مجموعه‌ها، که نقش و جایگاهی اساسی در شعر کودك این مرز و بوم دارد.

۳ـ دیپلم افتخار به کتاب قرمز و مشکی، به سبب آموزش فعال و غیرمستقیم موجود در آن و کیفیت اثرگذاری بر مخاطبین و متن روان، ترجمه خانم سوسن کاویانی.

۴ـ دیپلم افتخار به کتاب چاپهای دستی، به عنوان یك کتاب مناسب و سرگرم کننده، که با سود جستن شایسته و صبورانه از عناصر و ابزارهای سنتی و بومی به آموزش یك فن ـ هنر می‌پردازد، کار خانم مریم رحمتی اوینی.

* * *

ج ـ ناشران برگزیده، به انتخاب هیأت داوران سومین جشنواره کتاب کودك و نوجوان:

۱ـ دفتر نشر فرهنگ اسلامی، به مدیریت آقای عباس ملکی.

۲ـ انتشارات قدیانی، به مدیریت آقای نادر قدیانی.

«واکلوتا» برنده جایزه نوبل ادبیات شد

فرهنگستان ادبیات سوئد اعلام کرد «درك واکلوتا» اهل کشور «ترینیداد» برنده جایزه نوبل ادبیات سال ۱۹۹۲ میلادی شده است.

این جایزه یك میلیون و دویست هزار دلاری که ارزشمندترین جایزه ادبی جهان است برای «اشعار بسیار درخشان واکلوتا که دارای دیدی تاریخی است و زاده تعهد وی به فرهنگ مختلط کشورش می‌باشد» به وی اعطا شد.

«واکلوتا» در سال ۱۹۳۰ میلادی در «سن لوسیا» مستعمره پیشین انگلیس به دنیا آمد و سپس در سال ۱۹۵۳ به «ترینیداد» رفت. وی اکنون در دانشگاه بوستون امریکا ادبیات و نگارش تدریس می‌کند.

نورمن ویزدوم: شادمانی کودکانه



هفت فیلم از نورمن ویزدوم کمدین معروف در بخش نمایشهای ویژه هشتمین جشنواره بین المللی فیلمهای کودکان و نوجوانان در اصفهان به نمایش در می‌آید.

این فیلمها در بخش نمایشهای ویژه تحت عنوان «نورمن ویزدوم: شادمانی کودکانه» در جشنواره به نمایش درخواهد آمد. عناوین این فیلمها عبارتند از: جنجال در فروشگاه، یك کار تیك، مرد روز، نورمن در فضا (نژاد بولداگ)، سربزنگاه، قصاب باشی (درمان به هنگام) و شیرفروش.

فیلمهای فوق در فاصله سالهای ۱۹۵۳ تا ۱۹۶۵ توسط «جان پدی کارستیرز» و «رابرت آشر» ساخته شده‌اند.

نمایش عروسکی سفر سبز در سبز در چین

نمایش عروسکی سفر سبز در سبز تولید مشترك شهرداری و اداره کل فرهنگ و ارشاد اسلامی اصفهان است.

این نمایش عروسکی که در دومین جشنواره بین المللی تهران به عنوان نمایش برگزیده شناخته شد طی دو اجرای موفق در شهر (شیان) برای شخصیتها، هنرمندان، نویسندگان و مردم هنردوست این شهر به نمایش درآمد.

هنرمندان گروه عروسکی نمایش (سفر سبز در سبز) در نخستین شب اجرا از سوی مقامات محلی مورد تقدیر قرار گرفتند و هدیه جشنواره به آنها اهداء شد.

در این جشنواره هنر باستانی هنرمندان شش کشور جهان و یازده استان چین حضور دارند.

شهر «شیان» به لحاظ قدمت و سابقه تاریخی خواهر خوانده اصفهان محسوب می‌شود.

شهر کتاب

آمار

□ استنتاج آماری (جلد دوم)
علی مدنی ـ انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۵۲ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

ادبیات

□ مقالات زبانشناسی
نویسنده: دکتر حسین وثوقی ـ انتشارات رهنما ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۱۵۴ ص ـ ۱۲۰۰ ریال

□ دیوان اشعار شادروان شیخ احمد بهار
گردآورندگان: فرزندان احمد بهار ـ ناشر: مهندس راشد بهار ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۹۲ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ شرح جنون (تفسیر موضوعی دیوان حافظ)
سیداحمد بهشتی شیرازی ـ انتشارات روزنه ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۸۹۰ ص ـ ۸۵۰ تومان.

□ موج شکن (مجموعه داستان)
حمید رفیعی پیشداد ـ ناشر: نویسنده ـ چاپ اول ـ ۱۱۲ ص ـ ۱۲۵۰ ریال.

□ مختصری در شناخت عروض و قافیه
دکتر جلیل مسگرنژاد ـ انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۲۷۸ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ سایه غم
دیوان لیلا اعظمی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۳۶۶ ص ـ ۳۵۰ تومان

□ عناصر نشانه شناسی
نویسنده: رولان بارت ـ ترجمه: مجید محمدی ـ انتشارات الهدی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ـ ۱۸۲ ص ـ ۸۰۰ ریال

□ همهٔ آن سالها
سراینده: احمدرضا احمدی ـ نشر مرکز ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۳۹۲ ص ـ ۲۵۰۰ ریال.

□ درست مثل یك صبح بارانی
محمد شکیبی ـ ناشر: مؤلف ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۰۰ ریال.

□ رده PIR زبانها و ادبیات ایرانی
نویسنده: ماندانا صدیق بهزادی ـ ناشر: کتابخانه ملی جمهوری اسلامی ایران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۵۶۰ ص ـ ۵۰۰۰ ریال

□ گنجشك و جبرئیل
حسن حسینی ـ نشر افق ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۹۴ ص ـ ۷۰۰ ریال.

□ منظومهٔ ساغر و سامان
سرودهٔ حسین لاهوتی (صفا) ـ سازمان چاپ و انتشارات وزارت فرهنگ و ارشاد اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۱ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

□ نمونه‌های شعر امروز افغانستان
به کوشش جنگیز پهلوان ـ انتشارات بنیاد نیشابور ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۳۵۱ ص ـ ۳۵۰ تومان.

□ از زخم زمین
علی اصغر راشدان ـ انتشارات کویر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۴۴۸ ص ـ ۲۲۰ تومان.

□ والنتینو
ناتالیا گینز بورگ ـ ترجمه: سمانهٔ السادات افسری ـ انتشارات دنیای مادر ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ـ ۱۹۸ ص ـ ۱۶۰ تومان

□ نگرشی به مرثیه سرایی در ایران
عبدالرضا افسری کرمانی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۷۱ ص ـ ۹۵۰ ریال.

اقتصاد

□ مبانی اقتصاد ریاضی
احمد ـ کورس ـ ترجمه: دکتر سید محمود تاجدار ـ انتشارات دانشگاه علامه طباطبایی ـ چاپ دوم ـ ۱۳۷۰ ـ ۴۳۴ص.

تاریخ

□ تاریخ معاصر ایران (کتاب دوم)
ناشر: مؤسسه پژوهش و مطالعات فرهنگی بنیاد مستضعفان و جانبازان انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ۱۳۶۹ ـ ۳۱۲ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ کرسی نشینان کابل
سید مهدی فرخ ـ به کوشش: محمد آصف فکرت ـ ناشر: مؤسسهٔ پژوهش و مطالعات فرهنگی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۲۸ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

دین

□ آنجا که حق پیروز است
پرویز خرسند ـ مقدمه: استاد محمد تقی شریعتی و استاد محمدرضا حکیمی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ هشتم ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۸۰ ص ـ ۱۵۰۰ ریال.

□ جامع الشتات (جلد اول)
نویسنده: میرزا ابوالقاسم گیلانی (میرزای قمی) ـ ناشر: سازمان انتشارات کیهان ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ـ ۴۲۵ ص همراه با مقدمه.

□ تفسیر قرآن (سورهٔ حمد و بقره)
حسینعلی راشد ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۱۶۷ ص ـ ۹۰۰ ریال

زبانشناسی

□ تکیه در زبان روسی
و. کلیکو ـ ترجمه: علیرضا اکبری پور ـ انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۳۱۲ ص ـ ۲۰۰۰ ریال.

سیاست

□ شوق آموختن
آرچیبالد روزولت ـ ترجمه: صهبا سعیدی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۷۴ ص ـ ۱۳۰۰ ریال

ادبستان



نرخ اشتراك ادبستان برای خارج از کشور

مدت اشتراك	پاکستان، ترکیه، یونان و کشورهای عربی	اروپا	ژاپن، هندوستان	آمریکا، چین و کانادا	استرالیا
یکسال	۸۰۰۰ ریال	۹۵۰۰ ریال	۱۱۰۰۰ ریال	۱۳۰۰۰ ریال	۱۱۳۰۰ ریال
ششماه	۴۰۰۰ ریال	۵۰۰۰ ریال	۵۵۰۰ ریال	۶۵۰۰ ریال	۷۱۰۰ ریال
سه ماه	۲۰۰۰ ریال	۲۵۰۰ ریال	۳۰۰۰ ریال	۳۵۰۰ ریال	۳۶۰۰ ریال

نام مشترك ....

مدت اشتراك ....

آدرس مشترك لطفاً به لاتین نوشته شود

....

....

....

....

آدرس و شماره تلفن تقاضا کننده اشتراك:

....

....

لطفاً پس از واریز کردن پول به حساب ۹۷۰۰ بانك صادرات شعبه فردوسی۳ تهران که در تمام شعب آن قابل پرداخت است فرم بالا را پر کرده همراه با اصل فیش به نشانی تهران اول خیابان خیام مؤسسهٔ اطلاعات صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان فرهنگ و هنر»

مدت اشتراک	نرخ اشتراک داخل کشور
یکسال	۴۵۰۰ ریال
ششماه	۲۳۰۰ ریال

برای اشتراک «ادبستان» فرم اشتراک (یا کپی خوانایی از آن) را پس از تکمیل از نشریه جدا کرده، همراه اصل فیش بانکی اشتراک، که به حساب جاری ۹۷۰۰ بانک صادرات شعبه فردوسی ـ ۳ (قابل پرداخت در کلیهٔ شعب بانک صادرات) واریز شده است، به آدرس: تهران ـ خیابان خیام ـ موسسهٔ اطلاعات ـ دبیرخانه ـ بخش آبونمان ـ صندوق پستی ۱۱۳۶۵/۹۳۶۵ ارسال فرمایید.

فرم اشتراک «ادبستان»

نام و نام خانوادگی ....

نام و نام خانوادگی به تفکیک حروف

نام:

نام خانوادگی:

شغل ....

آدرس دقیق پستی ....

شماره تلفن .... کد پستی .... صندوق پستی ....

■ تذکر:

□ برای تسریع در دریافت «ادبستان» آدرس دقیق خود را به دبیرخانهٔ مؤسسه اطلاعات اعلام فرمایید.

□ در صورت هرگونه تغییر در نشانی، مسئولان اشتراک را در جریان امر قرار دهید.

□ در صورتی که بعد از ده روز از انتشار «ادبستان» ماهنامهٔ خود را دریافت نکردید، مراتب را به مسئولان اشتراک اطلاع دهید.

□ از ارسال هرگونه وجه نقد بابت حق اشتراک، جداً خودداری فرمایید.

□ تشکیل و فروپاشی اتحاد جماهیر شوروی (فدرالیسم در شوروی)
حسین رحمت الهی ـ انتشارات اطلاعات ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۴۲ ص ـ ۱۲۰۰ ریال.

□ اشتباه بزرگ ملی شدن نفت؟
نویسنده: ابراهیم صفایی ـ انتشارات کتابسرا ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۷۵۰ ریال

علمی

□ متالورژی ۲
مرکز انتشارات صنعت فولاد ـ زیر نظر: محمدتقی بانکی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۱۸ ص ـ ۸۰۰ ریال.

□ کودکان تیزهوش (راهنمای والدین و معلمین)
نویسنده: ویرجینیا. ز. ارلیچ ـ مترجم: اکرم کلانکی ـ انتشارات الهدی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۲۵۶ ص ـ ۱۵۰۰ ریال

کامپیوتر

□ کتاب جامع برنامه نویسی پاسکال (۲)
دکتر بایرون. اس. گاتفرید ـ ترجمه: امیر اسعد انزانی ـ انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۶۰۲ ص ـ ۲۲۰۰ ریال.

□ کتاب جامع برنامه نویسی C (جلد اول)
دکتر بایرون. اس. گاتفرید ـ ترجمه: امیر اسعد انزانی ـ انتشارات جهاد دانشگاهی دانشگاه تهران ـ چاپ اول. ۱۳۷۰ ـ ۳۷۶ ص ـ ۲۳۰۰ ریال.

مرجع

□ فهرست مقالات فارسی در مطبوعات جمهوری اسلامی ایران
دوره نهم ـ بهار ۱۳۶۹ ـ شماره ۳۳ ـ تهیه و تدوین: مدیریت نمایه سازی ـ ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی ـ چاپ اول ـ ۱۳۷۱ ـ ۵۱۶ ص ـ ۳۰۰۰ ریال.

□ مجموعه مقالات اولین سمینار کاربردی مراکز و سازمانهای پژوهش فرهنگی و اطلاع رسانی تهیه و تدوین: دبیرخانه سمینار ـ ناشر: سازمان مدارک فرهنگی انقلاب اسلامی (گروه انتشارات) چاپ اول ـ ۱۳۷۰ ـ ۱۶۴ ص ـ ۱۵۰۰ ریال

نشریات تازه

□ ایران فردا
سال اول ـ شماره اول، خرداد و تیر ۱۳۷۱ ـ ۵۸ ص ـ ۵۰۰ ریال اولین شماره ماهنامهٔ اجتماعی، اقتصادی و فرهنگی «ایران فردا» که صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن مهندس عزت الله سحابی است، منتشر شد. این شمارهٔ ایران فردا در برگیرندهٔ مقالاتی است همچون:

فرهنگ و توسعه: آزادسازی سیاسی و آزاد سازی اقتصادی: روشنفکران، ایدئولوژی و بحران هویت: انتخابات، دمکراسی و قانون اساسی: دین، ایدئولوژی و علم: و...

□ دفتر دانش
سال اول ـ شماره اول ـ تابستان ۱۳۷۱ ـ ۱۱۲ ص ـ ۵۰ تومان

تابستان امسال به همت وزارت فرهنگ و آموزش عالی نشریهٔ تازهٔ دیگری به جمع مطبوعات علمی ـ فرهنگی کشور افزوده شد. «دفتر دانش» که مدیر مسئول آن دکتر مصطفی معین است، هر سه ماه یکبار در اختیار علاقه‌مندان قرار می‌گیرد. در نخستین شمارهٔ این فصلنامه، به دنبال سرمقاله‌ای با عنوان «توسعه انسانی، رمز بقا»، گفت و شنودی در زمینه علوم پایه با تنی چند از صاحبنظران برجستهٔ این رشته، رویدادهای دانش و دانشگاه، گزارشهای علمی و فرهنگی، آشنایی با نهادهای علمی و.... آمده است.

□ فرهنگ توسعه
شماره اول ـ سال اول ـ شهریور ۱۳۷۱ ـ ۵۰ تومان
فرهنگ و توسعه نشریهٔ جدیدی است که صاحب امتیاز و مدیر مسئول آن احمدملازاده و سردبیر آن مصطفی تبریزی است. این نشریه تلاش دارد بحث توسعه را از زوایای مختلف آن مطرح سازد و به تحلیل مباحثی در حوزه‌های فرهنگی، اجتماعی، اقتصادی و سیاسی توسعه بپردازد.

در میز گرد این شماره «الگوهای توسعه و نظم نوین جهانی» میان مهندس عزت الله سحابی، دکتر حسین عظیمی و دکتر رحیم اسکویی به بحث گذاشته شده است. مقالات دیگری همچون: آیا در نظم نوین جهانی، چیز تازه‌ای وجود دارد؟ ارشاد العبادالی عمارة البلاد، تأملی بر بعد انسانی توسعه اقتصادی، اسلام و توسعه، تنظیم روابط اجتماعی از دیدگاه خواجه نصیرطوسی و... به چشم می‌خورند.

